

سبعة أنماط من الغموض

تأليف: وليم امبسون

ترجمة: صبرى محمد حسن عبد النبى

مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد



المشروع القومي للترجمة

سبعة أنماط من الغموض

تأليف

وليام إمبسون

ترجمة

صبرى محمد حسن

تصدير

ماهر شفيق فريد



٢٠٠٠

Seven Types of Ambiguity

William Empson

تصدير

فى إطار سعيه إلى تعريف القارئ العربى بأهم نظريات النقد الأدبى الحديث وتطبيقاته قدم المشروع القومى للترجمة ، عبر السنين القليلة الماضية ، عددا من الأعمال النقدية المهمة لإليوت ورينيه وبيك وفرچنيا وولف ولوسيان جولدمان وبارت وچينيت وغيرهم . واليوم يقدم المشروع كتابا من عيون النقد الإنجليزى الحديث ، ومن أعصاها على الترجمة أيضا هو "سبعة أنماط من الغموض" للناقد والشاعر الإنجليزى وليم إمبسون (١) .

تتمثل أهمية هذا الكتاب فى كونه أول محاولات "النقد الجديد" فى قراءة النصوص الشعرية قراءة مدققة وثيقة ، تحليلها فقرة فقرة ، بل كلمة كلمة ، بل حرفا حرفا . أستغفر الله ! بل هى تحليل ما بين السطور ، وتستنتطق المسكوت عنه ، وترى أن "الكلمات على الصفحة" هى أهم ما يجب أن يهتم به الناقد ، لا سيرة الكاتب ولا نواياه الأصلية ولا ظروف مجتمعه . حقا إن مواضع التوكيد عند إمبسون قد تغيرت فيما بعد ، فأصبح يفيد من التحليل النفسى الفرويدى ومن النظرية الماركسية ومن أنساق معرفية أخرى ، ولكنه ظل - فى المحل الأول - محللا لفظيا يسلط على كلمات الشاعر أضواء ساطعة من علمه باللغة الإنجليزية وتاريخها وتطورها عبر القرون . وإمبسون يشبه فى ذلك بعض نقادنا العرب الأقدمين ممن كانوا ينظرون إلى الأدب على أنه تجربة لغوية فى المحل الأول ، ومن ثم عكفوا على دراسة تقنيات الشاعر من اختيار للألفاظ ، وتركيب للجمل ، وترتيب للأفكار ، واستخدام للوزن والقافية والروى ، واقتباسات من القرآن الكريم أو من متقدمى الشعراء ومأثورات البلغاء .

ولد وليم إمبسون (١٩٠٦ - ١٩٨٤) فى يوركفليت بمقاطعة يوركشير . تلقى دراسته فى كلية ونشستر . درس الرياضيات بكلية مورالين بجامعة كمبردج ، ثم تحول إلى دراسة الأدب الإنجليزى تحت إشراف أ . أ . رتشاردز . أسس مجلة حداثة

ورأس تحريرها لفترة قصيرة عنوانها إكسبيرمنت (التجربة) (١٩٢٨ - ١٩٢٩) . طور مقالاته التي كتبها وهو طالب في الجامعة عن الإلهام الشعري لتصير كتابا هو هذا الكتاب . انتخب زميلا بحثيا بكلية مورالين ولكنه طرد من الكلية (١٩٢٩) عندما عُثر على أغلفة ذكرية واقية في غرفته ! نشر "سبعة أنماط من الإبهام" في ١٩٣٠ . اشتغل بتدريب الأدب الإنجليزي بجامعة طوكيو القومية (١٩٣١ - ١٩٣٤) . نشر "قصائد" و "بعض صور من الرعوى" (كلاهما في ١٩٣٥) . درس في الجامعة القومية ببيكين (١٩٣٧ - ١٩٣٩) . اشتغل في لندن بقسم الشرق الأقصى بهيئة الإذاعة البريطانية أثناء الحرب العالمية الثانية . اقترن بهستر كروس في ١٩٤١ وأنجبا طفلين . عاد إلى بكين (١٩٤٧ - ١٩٢٥) وقضى بعض أصياف في كلية كينيون بأوهايو حيث ساهم في تحرير مجلة "كينيون رفيو" . ونشر "مجموعة القصائد" (١٩٤٩) و "بناء الكلمات المعقدة" (١٩٥١) . نشر "إله ملتون" (١٩٦١) . وتقاعد ليعيش في هامستد وأنعم عليه بلقب "سير" في ١٩٧٩ . أعماله التي نشرت بعد وفاته تشمل : استخدام السيرة (١٩٨٤) مقالات عن شكسبير (حررها دافيد ب . بيرى ، كمبردج ١٩٨٦) جدل : مقالات عن الأدب والثقافة (حررها جون هافندن ١٩٨٧) مقالات من أدب عصر النهضة (حررها جون هافندن ، جزآن ، كمبردج ١٩٩٣ - ١٩٩٤) (٢) .

هذا عن الكاتب ، فماذا عن الكتاب ؟ لقد ظهرت الطبعة الأولى منه - كما سلف القول - في ١٩٣٠ ، ثم أعيد نشره منقحا في ١٩٤٧ / ١٩٥٣ / ١٩٥٥ / ١٩٦٣ . إنه نتاج شاب نابغ في الرابعة والعشرين عكف على فحص عناصر الشعر البنائية واللغوية ودرس الطرق التي تشغل بها القصائد رقعة معاني الكلمات كاملة بكل عناصرها الإشارية والإيحائية ، فانتهى إلى أن الإبهام صفة ملازمة للخطاب الشعري وذلك لما يشتمل عليه من ازدواج لفظي دلالي لاشعوري أو محسوب . وعنده أن "الشعر الجيد يكتب عادة إزاء خلفية من الصراع . فالشعر ، تعريفاً ، نمط معقد مكثف من القول ، نوع يتطلب من الشاعر أن يستوعب أشكالا بديلة وربما متصارعة من التعبير أو الاتجاه أو الأيديولوجيا" (٣) . وقد راح إمبسون يدرس استخدام الشعراء الخلاق للتكثيف والإضمار الحادق المستخفي ، مستقيا أمثلته من شعر أربعة قرون بدءاً بتشوسر في قصيدته القصصية الطويلة "ترويلوس وكرسيدا" وانتهاء بقصيدة إليوت

"الأرض الخراب" (١٩٢٢) وما بينهما . غدا الإبهام عنده "معيّارا ضمناً للقيمة ، لم يعد مجرد مشكلة منطقية أو متعلقة بالتراكيب ، وثيقة الصلة بالتعقد والتورية الساخرة" (٤) .

كيف خرج كتاب "سبعة أنماط من الإبهام" إلى الوجود ؟ يروى لنا أ.أ. رتشاردن قصة تخلقه وتطوره واكتماله فيقول :

" كُون وليم إمبسون لنفسه اسماً لأول مرة ، بكتاب "سبعة أنماط من الإبهام" وهو كتاب خرج إلى الوجود على النحو التالي تقريباً : كان يدرس الرياضيات في كمبردج ثم تحول ، في سنته الأخيرة ، إلى دراسة الأدب الإنجليزي . ولما كان طالباً بكلية مورالين فقد جعلني هذا مشرفاً على دراساته . ولاح أنه قرأ من الأدب الإنجليزي أكثر مما قرأت ، وأنه قرأه في فترة أحدث وعلى نحو أفضل . وهكذا صار دورانا مهنيين بأن ينعكسا . وفي زيارته الثالثة لي تقريباً بدأ يستخدم ألعاب التفسير التي كان روبرت جريفز ولورا رايدنج يلعبانها في تناولهما للنسخة الخالية من علامات الترقيم في سوناته شكسبير "ضياء الروح في متاهة من العار" . وإذا أمسك بتلك السوناته كما يمسك الحاوي قبعته أخرج منها عددا لا ينتهي من الأراب الحية ، وختم لعبته بقول : "إن بوسعك أن تفعل هذا بأى قصيدة ، أليس كذلك ؟" وكانت هذه نجدة من الله لمشرف على الدراسات مثلى فقلت له : "خير لك أن تمضى وتقوم بهذه العملية بنفسك . ألسنت معنى فى ذلك ؟" وبعد ذلك بأسبوع أخبرنى أنه ما زال يكتبها على آله الكاتبة ، فهل أبه لو استمر فيها؟ كلا ولا مثقال ذرة . وفى الأسبوع التالى جاعنى حاملا تحت إبطه كومة ثقيلة من الأوراق المكتوبة على الآلة الكاتبة على نحو يكاد يتعذر معه قراءتها . كانت تلك هى الثلاثين ألف كلمة الرئيسية ، أو نحو ذلك ، من كتابه " .

(مجلة "فيوريوزو" : ، نيوهيفن ، ربيع ١٩٤٠)

أحدث الكتاب أثراً قويا فور خروجه من المطبعة . لم يخل الأمر من نقادات وجهت إليه ، ولكن المراجعين أجمعوا - كلهم تقريباً - على أن ناقدا مهما قد ولد . من أولى المراجعات عنه مراجعة كتبها جيمز سميث فى مجلة "ذاكرايتريون" (المعيار) (يوليو ١٩٣١) وفيها أخذ الناقد على إمبسون أمورا ولكنه ختم مراجعته بقوله : "إنه ليكون

مجانبا للعدل أن أختتم مقالتي بون إشارة إلى الثروات العارضة التي يشتمل عليها الكتاب : أحكام مستر إمبسون على شاعر من الشعراء أو فترة من الفترات ، وملاحظاته عن أصول وطريقة عمل الأجناس الأدبية غير الشعر ، ومناقشاته لا للإبهام فحسب وإنما أيضا للإيقاع والإطناب في النظم - هذه كلها لامعة وصائبة على نحو غير عادي".

وعلى نحو أقل تحفظا كتب ف . ز . ليفيز - وكان وقتها ، مثل رتشاردز وإمبسون ، معلما شابا - مقالا عنوانه "وليم إمبسون : الذكاء والحساسية" في مجلة "كمبردج ريفيو" (١٦ يناير ١٩٣١) (٥) . قال : "إن كتابه نتاج عقل يعيش عصره بصورة كاملة ، ومثل هذا الكتاب ذو أهمية غير عادية على نحو بالغ ، وهذا ما يتجلى بصورة خاصة في فصله الأخير. إنه لحدث إن نجد استجابة جيل أصغر للمشكلات التي رآها مستر إليوت ومستر رتشاردز . ذلك أن مستر إمبسون على مثل وعيها بالغرابة المثيرة للمرحلة الراهنة من التاريخ الإنساني . إنه يضمّر أكثر مما يقول ، بحيث يتركنا نترقب" ويضيف ليفيز : إن "سبعة أنماط من الإبهام" هو ذلك الشيء النادر : عمل نقدي من أعلى طبقة ؛ نقد أدبي يحدث فرقا بالنسبة للقارئ ويزيد من فاعليته ، ويحسن من الأجهزة المتاحة لناقد المستقبل" .

استفاد إمبسون في كتابه من الدراسة الرائدة التي أصدرها الشاعر الإنجليزي روبرت جريفز والشاعرة الأمريكية لورا رايدنج في ١٩٢٧ تحت عنوان "دراسة مسحية للشعر الحديث" وفيها عمدا إلى تحليل سوناته شكسبير التي مطلعها "ضياغ الروح في متاهة من العار" كاشفين عن تعدد المعاني المتداخلة التي تنطوي هذه السوناته عليها وضروب إيهامها اللفظي . ولكنه حمل هذا المنهج إلى أماد بعيدة فحلل في ضوءه قصائد ومسرحيات شعرية لسيدني وسبنسبر وبن جونسون ودن ومارفل وملتون من شعراء عصر النهضة ، ويوب وجونسون وجراي من شعراء العصر الأوغسطيني في القرن الثامن عشر ، ووردزورث وشيلي وكيثس من شعراء الحركة الرومانتيكية ، وهويكنز وسونبرن من شعراء العصر الفيكتوري ، بل حلل مقطعا من رواية "زوليكا رويسون" لماكس بيربوم من كُتّاب النصف الأول من القرن العشرين وقد وجد إمبسون أن الإبهام يتجلى أكثر ما يتجلى لدى الشعراء الميتافيزيقيين مثل دن ومارفل ،

والمحدثين مثل إليوت ، ولكنه يتجلى أيضا لدى الرومانسيين الذين لم تكن تتجه الشكوك إلى تعقيد نسيجهم اللفظي . والإبهام - كما لا حاجة بنا إلى أن نقول - خاصية ملازمة لشكسبير العظيم في مسرحياته وسوناتاته وقصائده الطويلة على السواء ، وهو أحد مصادر الفتنة التي ما انفكت البشرية تجدها في أعماله ، ويأخذ مصادر صعوبته أيضا .

وعلى الجانب المقابل رأى بعض النقاد أن الكتاب لا يخلو من نقاط ضعف أو مطاعن . فلماذا تكون أنماط الإبهام سبعة وليس ثمانية ، مثلا ، أو ستة ؟ هكذا وجد وليم يورك تندال قراءات إمبسون مثالية ولكنه وجد القسمة إلى سبعة أنماط "متسمة بالادعاء" لا تخلو من تعمل متكلف . ووجد جيمز سميث في مراجعته المذكورة أعلاه أن في الكتاب عددا من نوافل القول (وقد رد عليه إمبسون في مقدمته للطبعة الثانية من الكتاب ، وستلتقى بها بعد هذا التصدير) . وأخذ عليه ج . س . فريز عدم دقته في إيراد أبيات الشعراء الآخرين ، وإسرافه في الشطارة . وسمى ت . س . إليوت - الجد الأكبر لمدرسة النقد الجديد - منهج إمبسون وأقرانه من النقاد : مدرسة عصارة الليسون في النقد ، بمعنى أنها تسرف في اعتصار كل قطرة من المعنى من كلمات الشاعر إلى حد مغالى فيه . ولكن هؤلاء جميعاً أقرروا له بصفات الذكاء والحساسية والمضاء .

كان إمبسون نتاجا لكمبريدج أواخر العشرينيات التي كانت تزدهى برجال من طراز رسل وفنجنستين و ج . مور وكينيز وفورستر وتشاردز وليفيز ، وتزدهر فيها دراسة الفيزياء الحديثة والرياضيات والفلسفة والمنطق . ويسجل الناقد أ . ألفارز - في كتابه المسمى "الروح المُشكلة" - أثر هذا المناخ الفكرى الخصب فى ناقدنا ، وكيف شحذ ملكاته وخاطب أعماق اهتماماته وطور فطنته الميتافيزيقية التى تتجلى فى نقده وشعره على السواء .

تبقى كلمة عن ترجمة الكتاب . إنه لمن أصعب الأمور أن ننقل إلى لغة أخرى عملا يعتمد على التحليل اللفظى الدقيق لأبيات الشعر ويلقى سمعه إلى أدق ظلال النغمة والشعور والفكر . وأشهد أن المترجم ، الدكتور صبرى محمد حسن ، قد بذل جهداً

كبيراً فى نقل الكتاب ، ودل على جسارة فكرية محمودة (أنا مثلاً لا أجرؤ على ترجمة قصيدة هوبكنز "العوسق" التى يترجمها هنا) . وقد أحسن صنعا بإيراد النص الإنجليزى فى أعقاب الترجمة، وذيلها بعدد من الهوامش تلقى ضوءاً على ما غمض واحتاج إلى شرح .

لكنى لا أكتم المترجم ولا القارئ إنى وقفت متردداً عند مواضع كثيرة من الترجمة ، ووجدتنى أخالفه ليس فى الأداء فحسب وإنما فى الفهم أيضاً . على إنى قد كبحت جماح قلمى الأحمر فلم أعمله إلا فى مواضع قليلة كان لابد من تصويبها ، وخلت بينه فى أغلب الأحيان وبين النصوص ، يواجه بها القارئ ويواجهه الرأى النقدى، فهو المسئول الأول عن عمله ، إيجاباً وسلباً . وأتوقع أن يظهر - فى السنوات القادمة - باحث متخصص فى سيدنى أو مارلو مثلاً فينقد نقله لمقتطفات من قصيدة الأول "أستروفيل وستيلا" أو مسرحية الثانى "تيمورلنك العظيم" . لكننا لا يجوز أن ننسى أن الشعر حمال أوجه ، قابل للعديد من التفسيرات ، والتفسير الذى يقدمه المترجم هنا واحد من تفسيرات كثيرة ممكنة .

ولأضرب مثلاً واحداً - اخترته لسهولة - يصور بعض ما يعتور ترجمة هذا الكتاب من مشاق . كيف نترجم أداة الإضافة Of عندما ترد وحدها ، إلى العربية ؟ أنقول "خاص بـ .." أو بالعامية "بتاع" ؟ إن معنى الإضافة كامن فى الجملة العربية فى تعاقب المضاف والمضاف إليه ، دون حاجة إلى مثل هذه الأداة . وإذا كان الحال كذلك مع أبسط الكلمات وأشيعها فكيف يكون الحال حين يتطرق المرء لترجمة قصيدة ميتافيزيقية لدن أو هربرت ، تحفل - إلى جانب صعوباتها اللفظية - بمقولات فكرية غريبة على القارئ العربى ، كمقولات التثليث والفداء والخطيئة الأصلية فى العقيدة المسيحية ، وإشارات إلى الفلسفة الأفلاطونية والهندسة الإقليدية والفلك البطلمى وسيمياء العصور الوسطى ، واقتباسات من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد ، ومن آباء الكنيسة ومجالات اللاهوتيين ؟ وليست هذه كلها مجرد هوامش على متن القصيد ، وإنما هى المتن ذاته وعين المادة التى صاغ منها الشاعر كلماته وصوره ورموزه وأفكاره وموسيقاه .

هذه سوناتة من سوناتات شكسبير (سوناتة ٢٨) أوردها فى نصها الإنجليزى :

I never saw that you did painting need,
And therefore to your fair no painting set;
I found, or thought I found, you did exceed
The barren tender of a poet's debt:
And therefore have I slept in your report,
That you yourself, being extant, well might show
How far a modern quill doth come too short,
Speaking of worth, what worth in you doth grow.
This silence for my sin you did impute,
Which be most my glory, being dumb;
For I impair not beauty being mute,
When others would give life and bring a tomb.
There lives more life in one of your fair eyes
Than both your poets can in praise devise.

ينقل الدكتور صبرى حسن هذه السوناتة إلى العربية على النحو التالى :

لم لاحظ قط أنك احتجت رسما ،
ومن ثم لم أضع لحسبك رسما ،
وجدت (أو ظننت أنى وجدت) أنك تفوقت على
العطاء الجذب لئين شاعر :
ومن ثم نعمت أنا فى تقريرك ،
وكونك أنت نفسك موجودة وجوداً جيداً قد يكشف
كيف يصبح المكوك الحديث قصيراً جداً ،
متكلماً عن القيمة ، ما هى القيمة التى تنمو داخلك
لقد عزوت هذا الصمت لخطيئتي
التي يجب أن تصل لذروتها نظراً لكون المجد أخرس ،

لأنى لا أتلّف أن الجمال صامت
عندما يهب الآخرون الحياة ، ويحفرون قبراً .
هناك تعيش حياة أكبر فى عين من عينيك الجميلتين
أكثر مما يستطيع أن يبدعه شاعراك من الثناء .
وهذه ترجمة أخرى للسوناتة ذاتها من كتاب الشاعر بدر توفيق "سونيتات
شكسبير الكاملة" (مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٤) :
ما رأيته أبداً فى حاجة إلى تلوين صورتك ،
لهذا لم أضف أية ألوان إلى جمالك ،
لقد وجدتُ ، أو اعتقدتُ أنى وجدتُ ، أنك أنت بذاتك
تتجاوز العطاء الخاوى الذى يضيفه الشاعر عليك :
لهذا أغفيتُ عن امتداحك ،
طالما أنك أنت ، بكونك حيا ، ستُظهر فى أقوى صورة
إلى أى مدى سيقصر باع المبتذل الأجوف ،
حين يتحدث عن القيم ، وما أعظمها تلك التى تكبر دائماً لديك
لقد وصّمتُ سكوتى فاعتبرتُه نوعاً من الخطيئة
وهذه أعظم آيات الفخار عندي ، أن أكون أخرساً ،
لأنى لا أفسد الجمال ، ببقائى صامتا ،
حين يجئ الآخرون بالقبر بدلاً من الحياة
تفيض وفرة من الحياة فى عين واحدة من عينيك الجميلتين
أكثر من المدائح التى يبتكرها شاعراك معا .

أرأيت إلى الفرق بين الترجمتين ؟ لست أفاضل بينهما هنا (وإن كنت أفضل
ترجمة بدر توفيق) ولكن ألا توجد بينهما فروق فى الفهم والتفسير والنقل تكاد تجعل

منهما نصين مختلفين ، لا ترجمة لنص واحد ؟ ومثل ذلك يتضح إذا قارنت ترجمة صبرى حسن لمقتطفات من مسرحية "مكبث" بترجمات خليل مطران ومحمد فريد أبو حديد وزاخر غبريال وجبرا إبراهيم جبرا للمسرحية ، أو إذا قارنت ترجماته لمقتطفات من قصائد وردزورث و شلى و كيتس - "تتزن أبى" و "إلى قبرة" و "أنشودة إلى الكآبة" - بترجمات الدكتور عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد لهذه القصائد نفسها فى كتابهما "الرومانتيكية" . أو قارنت ترجمته لمفتتح الحركة الثانية من قصيدة إليوت "الأرض الخراب" - مباراة شطرنج - بترجمات لويس عوض وأدونيس ويوسف الخال وعبد الله البشير أو عبد الواحد لؤلؤة ونبيل راغب وماهر شفيق فريد لهذا المفتتح ذاته . أو قارن ترجمته لمقتطفات من قصيدة بوب "اغتصاب الخصلة" بترجمة محمد السباعى لهذه القصيدة . ستجد فى هذه الحالات كلها أن فهم المترجم وذوقه وخلفيته تلعب دوراً حاسماً فى تقرير طريقة التعامل مع النص وتشكيل قراءة الناقد وتحديد استراتيجياته الأدائية .

ليكن الأمر ما يكون ، لكن الترجمة الحالية تمثل إحدى القراءات الممكنة لنص إمبسون ، وللمقتطفات الشعرية والمسرحية التى يوردها ، وتجد فى أحيان ليست بالقليلة ما يعززها بل ما يزكيها .

هذا ، أيها القارئ ، كتاب استأدى مؤلفه جهداً تنطق به الصفحات ، وقد طمح المترجم والمراجع إلى تقديم صورة أمينة له فى لغة الضاد . وبقي عليك أن تبذل جهداً مماثلاً فى قراءته فهو ليس من تلك الكتب التى تُقرأ على سبيل التسلية ، ثم تُلقى جانباً . إنه كتاب بذرى Seminal دخل فى نسيج الفكر النقدى المعاصر ، وغير إلى جانب أعمال أخرى لإليوت ورتشاردز وليفيز وتيت وبروكس وين وارن رانسوم وونتريز وبيرك وبلاكمر - من مسار النقد الأنجلو أمريكى ، وهو خليق أن يغير من الذائقة النقدية العربية لو وجد القارئ الواعى المستعد لبذل الجهد اللازم لفهمه وتذوقه والحوار معه .

ماهر شفيق فريد

الهوامش

(١) أوتر أن أترجم عنوان الكتاب إلى "سبعة أنماط من الإبهام" لا "الغموض" وذلك لما توحى به كلمة "الإبهام" في حس العربية من خفاء وأشكال ، بما يتمشى مع الجذر اللغوي لكلمة ambiguity وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية ambiguus عن الفعل ambigere بمعنى "يدور حول" ، على أنى لم أحاول تغيير كلمة "الغموض" التي استخدمها الأستاذ المترجم حيث أن لها بدورها - وجها من الصواب في هذا السياق ، لغويا ومعنويا .

(٢) انظر كتاب "النقد ونظرية الأدب من ١٩٨٠ إلى الوقت الحاضر" لمؤلفه كريسل بولديك ، الناشر : لونجمان ، لندن ونيويورك ١٩٩٦ ، ص ٢٥٨ .

(٣) انظر مقدمة جون هافندين (محرراً) لكتاب إمبسون "جدل : مقالات من الأدب والثقافة" مطبعة هوجارث ، لندن ١٩٨٨ .

(٤) انظر كريسل بولديك في مرجعه سالف الذكر .

(٥) أعيد طبع مقالة ليفيز عن إمبسون في كتاب ليفيز المنشور بعد موته : "التقويم في النقد ومقالات أخرى" تحرير ج . سنج ، مطبعة جامعة كامبردج ١٩٨٦ .

لمزيد من القراءة عن إمبسون بالعربية

- بيفيد بيتشيس ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة د . محمد يوسف نجم ، مراجعة د . إحسان عباس ، دار صابر ، بيروت ١٩٦٧ (في الأصل مداخل نقدية إلى الأدب)

- ف . ر . ليفيز ، اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزى ، ترجمة د . عبد الستار جواد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .

- ستانلى هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، الجزء الثانى ، ترجمة د . إحسان عباس / د . محمد يوسف نجم ، دار الفكر العربى ، القاهرة (في الأصل : الرؤية المجنحة) .

- ج . س . فريزر ، الكاتب الحديث وعالمه ، ترجمة د . أحمد سلامة محمد السيد ، الجزء الثانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .

- اليزابيث برو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة د . محمد إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ١٩٦١ .

- ماهر شفيق فريد "الاتجاه التحليلي في النقد المعاصر" مجلة "الفكر المعاصر" يونيه ١٩٦٩ (أعيد طبعها مع زيادات في كتاب ماهر شفيق فريد "النقد الإنجليزي الحديث" سلسلة المكتبة الثقافية ، العدد ٢٤٥ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) .
- ماهر شفيق فريد ، "ديوان الشعر الإنجليزي الحديث (٣)" : اختيار وترجمة وتقديم ، مجلة "الكاتب" يناير ١٩٧٦ (ترجمة ثلاث قصائد لإمبسون) .

المحتويات

الفصل الأول

أنواع المعنى التى يتعين دراستها . مشكلتا الصوت والصرف والجو العام . تنشأ غموضات النوع الأول عندما تصبح تفصيلا من التوصيلات فاعلة فجأة من نواح عدة كأن يكون ذلك على سبيل المثال ، عن طريق المقارنات بنقاط عدة من التشابه والتضاد مع نقاط عدة من الاختلاف (ص ٣٨) ، أو عن طريق صفات المقارنة أو الاستعارة المكنية أو عن طريق المعانى الإضافية التى يوحى بها الإيقاع ملحق التهكم الدرامى (ص ٧٥) .

الفصل الثانى

فى غموضات النوع الثانى يجرى تحديد معنيين أو أكثر من المعانى البديلة تحديداً تاماً فى معنى واحد . من ذلك مثلاً النحو المزدوج فى سوناتات شكسبير . وغموضات شوسر (ص ١١٨) ، وغموضات القرن الثامن عشر والغموض فى رأى ت. س. إليوت . والاستطرادات الخاصة بشكسبير (ص ١٤٦) وبالشكل عنده ، المقولة أ ، ب من ج .

الفصل الثالث

شرط النوع الثالث من الغموض مفاده أن معنيين غير مرتبطين ظاهرياً يجرى تقديمهما فى آن واحد . التوريات المأخوذة من كل من ميلتون ، ومارفل ، وجونسون ، وبوب ، وهود . الشكل التعميمى عندما تكون هناك إشارة إلى أكثر من كون من أكوان الخطاب ، والمجاز ، والمقارنة المتبادلة وكذلك المقارنة الرعوية ، وأمثلة مأخوذة عن شكسبير ، ناش ، بوب ، هيربرت ، جرى . مناقشة معيار النوع الثالث .

الفصل الرابع

تتربط المعانى البديلة فى النوع الرابع لتوضيح حالة من حالات الذهن المعقدة عند المؤلف . الأمثلة (ص ٢٩٥) على التوكيدات البديلة المحتملة عند كل من دون DONNE وهوبكنز . وامتداح ألكسندر بوب الأرامل النبيلات . والالتهام الموجه إلى قصيدة تينترن لوردزورت ، بأنها فشلت فى تحقيق هذا النوع من الغموض .

الفصل الخامس

يتمثل النوع الخامس فى الارتباك الحظيظ ، مثلما يحدث عندما يقوم المؤلف باكتشاف فكرته أثناء عملية الكتابة (أمثلة من شيلي Shelley) أو عندما لا تكون الفكرة قد اكتملت فجأة فى ذهنه (أمثلة من سوينبرن Swinburne) . والجدل الخاص باقتراب الشعراء الميتافيزيقيين المتأخرين من تقنية القرن التاسع عشر عن طريق هذا المسار ، وأمثلة مأخوذة من كل من مارفل وقون Vaughan .

الفصل السادس

فى النوع السادس من الغموض يكون المقييل متناقضاً أو غير ذى صلة ويضطر القارئ إلى اختراع التفسيرات . أمثلة مأخوذة عن كل من شكسبير ، وفيتزجيرالد ، وتينيسيون ، وهربرت ، وبوب ، وبيتس . مناقشة معيار هذا النوع وعلاقته بتقنية القرن التاسع عشر .

الفصل السابع

يتمثل النوع السابع من الغموض فى التناقض الكامل الذى يشكل حداً فاصلاً فى ذهن المؤلف . استلهام فرويد فى هذا الصدد . أمثلة (ص ٤٠٢ - ٤٢٩) عن الارتباكات الصغرى فى كل من النفى والتضاد . أمثلة على النوع السابع من الغموض عند كل من شكسبير ، وكييس ، وكراشو ، وهوبكنز ، وهربرت .

الفصل الثامن

مناقشة الشروط العامة التي يصيدح الغموض قيماً في ظلها ومناقشة طرق فهم الغموض . الجدل الذي مفاده أن الفهم النظري للغموض أكثر لزوماً الآن عن ذي قبل . ليست كل الغموضات على صلة بالنقد ؛ أمثلة مأخوذة من جونسون . مناقشة الطريقة التي يتعين بها القيام بالتحليل اللفظي ومناقشة ذلك الذي نأمل في تحقيقه من هذه الطريقة .

مقدمة الطبعة الثانية

صدرت الطبعة الأولى والوحيدة السابقة لهذه الطبعة الحالية منذ حوالى ستة عشر عاماً . وإلى أن نفذت هذه الطبعة ، مع مطلع الحرب العالمية الثانية ، حافظت على انتظام مبيعاتها برغم صغر المبيع منها ، وعند التحضير للطبعة الثانية ينبغي أخذ رغبات القراء بعين الاعتبار . فالكثير من القراء يواصلون الإعراب عن رغبتهم فى الحصول على مجموعة من الكتب عن هذا الموضوع لمكتبة مجمعة من قوائم الكتب ؛ بعض آخر من القراء قد يضعون الكتاب ضمن قوائمهم باعتباره إنذاراً كئيباً ضد المضى قدماً بالتحليل الشفهى إلى أبعد مما وصل إليه . وبهذه الطريقة ، فإن القارئ الذى من هذا القبيل ، يريد الكتاب القديم ، ولا يريد كتاباً جديداً ، حتى إذا كان بوسعى تحسين الكتاب . من ناحية أخرى كان هناك أيضاً متسع من الوقت لتنظيم الكتاب القديم ، إضافة إلى أنى لا أريد أن أعيد طباعة أى شئ أرى أنه غير حقيقى .

واقنعت أن أفضل خطة للعمل تتمثل فى إدخال الحواشى القديمة ضمن النص ، وأن أوضح فى هذه الطبعة أن جميع الحواشى الواردة فيها هى عبارة عن أفكار ثانوية لاحقة كتبتهما مؤخراً . قد تتعارض الحواشى ، فى بعض الأحيان ، مع النص الذى يرد قبلها ؛ وقد تبدو هذه العملية محيرة ، ولكنى لا أود أن أقتطع الكثير . وقد خطرت للسير ماكس بيربوم Beerbohm فكرة جيدة وهو يراجع كتاباً من كتبه السابقة ؛ قال السير ماكس إنه حاول أن يتذكر مدى غضبه لو قدر لمتحذلق عجوز أن يدخل على هذا الكتاب شيئاً من التصحيح ، كما حاول أن يتذكر أيضاً مدى يقينه من خطأ مثل هذا المتحذلق . وبرغم ذلك ، فقد قطعت نتفاً قليلة من التحليل (دون أن أورد حاشية أوضح بها ذلك) والسبب فى هذا أن هذه النتف كانت تافهة وتششت انتباه القارئ عن الموضوع الرئيسى فى المقطوعة ، كما حاولت أيضاً توضيح بعض من التحليلات ؛ كما حاولت الربط بين هذه التحليلات من حين لآخر ؛ يضاف إلى ذلك أن مصادر الاقتباسات كانت بحاجة إلى أن أورها أيضاً ، كما تعين على القيام بكثير من التصحيحات الصغيرة فى البروفة ؛ كما اختفت أيضاً بعض النكات التى أراها الآن على أنها مصدر تعب وإرهاق لى . وأنا لا أظن أنى قمعت تماماً كل نقاط التحليل التى قد تكون جديدة بالاختلاف حولها .

وقد اندهشت عندما وجدت أن الكتاب لا يحتاج من التغيير إلا النزر اليسير . فقد كان موقفى من كتابة الكتاب يتمثل فى أن رجلاً أميناً حول تجاهل "النوق" tact إلى نقطة من نقاط الشرف . وبصرف النظر عن جرجرة معطى حول المسائل الجدلية الصغيرة ، زعمت من البداية أن استعمالى لمصطلح "الغموض" يعنى كل ما يدور بخلقى ، كما أخبرت القارئ مراراً أن التمايزات بين الأشكال السبعة التى طلبت إليه أن يدرسها لن تحتاج إلى انتباه مفكر أعمق منه . أما فيما يتعلق بحقيقة النظرية التى تحتم على أن أورها بطريقة تشير الضيق فأنا أذكر فى هذا الصدد ، أننى قلت للبرفسور آى . إيه . ريتشاردز I.A.Richards "أثناء الإشراف" (فقد كان مدرساً لى وقدم لى مساعدة وتشجيعاً كبيرين) إن جميع الأخطاء التى تقع على طول هذا الخط ينبغى جمعها ونشرها ، حتى يتسنى للمرء أن ينتظر ليتبين الأخطاء الحقيقية من غير الحقيقية فى مرحلة لاحقة . وبعد ستة عشر عاماً وجدت نفسى مستعداً لأقف مع كومة الأخطاء نفسها . ولقد حاولت توضيح النص الخاص بالأغاز التعاريف التى تعمل لصالح طرف بعينه كما لفت الانتباه إلى الأغاز الحقيقية .

ونظرية التحليل اللفظى verbal هى - بطبيعة الحال - النقطة الرئيسية فى الكتاب ، ومع ذلك كان هناك تياران متقاطعان فى ذهنى يقوداننى بعيداً عن هذه النظرية . ففي ذلك الوقت كان كل من ت . س . إليوت ، من خلال نقده ، وروح العصر Zeitgeist بصورة عامة ، يناديان بإعادة النظر فى دعاوى شعراء القرن التاسع عشر حتى يتسنى وضع هذه الدعاوى ضمن منظور واحد مع المزايا الجديدة التى اكتشفت مؤخراً فى كل من بون ، ومارفيل وديدين . وبدا لى أن المرء يمكن أن يتمتع بالمجموعتين وذلك عن طريق الاقتراب منهما بفرضيات مسبقة مختلفة ومتضاربة ، وإن معالجة من هذا القبيل تعد واحدة من المشكلات التى يتعين على الناقد تناولها . والإحساس الذى يراودنى الآن ليس معناه أن ما كتبتة عن القرن التاسع عشر لم يكن خطأ بنفس القدر كما لو كنت قد تناولته بكثير من الجهد والتحضير . فلا داعى للقلق بشأن شيللى Shelley . ولكنى على يقين من أن بحثى عن لغز محير هو الذى جعلنى أكتشف شيئاً عن سوينبرن Swinburne ، إضافة إلى أننى لم أعالج قصيدة كيتس Keats التى عنوانها : "أغنية للحزن" Ode to Melancholy باعتبارها شيئاً تاريخياً .

كان التيار المتقاطع الثانى يتمثل فى تأثير فرويد . فقد كان بعض نقاد الأدب فى ذلك الوقت جاهزين "للتضامن" Collaborate مع المحللين النفسيين القائمين بعملية الغزو آنئذ ، فى حين أن الأغلبية الأمينة من هؤلاء النقاد التى كانت على استعداد

للقتال فى الشوارع كانت فى ذلك الوقت قد تعلمت تقنية مراقبة النيران أو راحت تتدرب مع الحرس الداخلى . وأنا أعتقد أن هذه المشكلة ، قد سوت نفسها بدرجة كبيرة خلال السنين التى توسطت هذا وذاك ، ويوسعى أن أزمع أن مثالى الأخير الذى أوردته عن النوع الأخير من الغموض لم يكن معنياً بالتفكك العصائى وإنما كان معنياً بقضية لاهوتية شعبية تماماً . ومع ذلك أود أن أعرب عن أسفى الذى مفاده أن الاهتمام الراهن بفرويد هو الذى شتتني وجعلنى لا أورد تمثيلاً مناسباً فى الفصل السابع لشعر الصراع الذهنى المباشر ، ربما ليس لأفضل أنواع هذا الشعر ، إنما أوردت تمثيلاً لشعر يعد عصرنا غنياً به تماماً . فلم أكن قد قرأت هارت كرين Hart Crane بعد عندما نشر هذا الكتاب ، وقد كانت لدى الفرصة لفعل ذلك . وقد أبدى السيد ت . س . إليوت ، ملاحظة فى وقت لاحق (عندما كان يتحدث كناشر) ملاحظة مفادها أن الشعر يعد لعبة مغفل ، وهذه حقيقة مهمة عن الشعراء المحدثين . وعندما انسحب تينيسون Tennyson إلى مكتبته بعد تناول إفطاره لكى يواصل كتابته لقصيدته المسماة "قصائد تصويرية" Idylls ، فقد حتم عليه ذلك أن يخيم على المنزل كله صمت كامل والسبب فى ذلك أن كل منزل من منازل الطبقة الوسطى ينتظر أن يشتري مطبوعته التالية . وأنا أرى أن قدرأ قليلاً من الشعر الجيد إلى حد ما قد نشر خلال السنوات الأخيرة ، والسبب فى ذلك أن الشعر لم يعد بعد مهنة تشعر المقدرة خلالها بالسلامة والطمأنينة ، إن الجهد المبذول فى كتابة مقطوعة جديدة من الشعر يجرى استنزافه فى كل حالة من الحالات على اعتبار أنه شئ علاجى clinical ؛ وأن هذا الشئ إنما كان يفعل من أجل إنقاذ حكمة sanity الإنسان نفسه . والشعر الجيد للغاية كُتب فى ظل هذه الظروف خلال القرون السابقة علاوة على القرن الذى نعيش فيه ، ولكن بفارق واحد هو جعل صراع الفرد خارجياً . ولم يكن من الحكمة القيام بعمل من هذا القبيل ما لم يكن الإنسان نفسه بحاجة إلى ذلك . وعلى كل حال ، فأننا إذا ما حاولت إعادة كتابة الفصل السابع لأضيف إليه الشعر المعاصر فذلك يعنى أننى ربما أكون أكتب كتاباً آخر .

وأنا أريد أن أثير هنا بعض النقاط النظرية التى أثرت من خلال النقد الذى وجه للكتاب ؛ ويؤسفنى إن كنت أفقر أو فشلت فى الاحتفاظ بشكل من أشكال الهجوم القوى الذى كان يتعين على أن أود عليه ولقد خطر ببالى بعض من الشكاوى الصغيرة التى حاولت تناولها من خلال تصحيحات النص أو من خلال الهوامش . وقد وردت الجدليات الأساسية فى اعتقادى ، الموجهة لنظريتى ، وبطريقة واضحة وموجزة ، من

السيد / جيمس سميث ، فى مراجعة للكتاب نشرها فى مجلة "كريتيرون" Criterion فى شهر يوليو من العام ١٩٣١ الميلادى ، ومن هنا يصبح من المناسب التركيز على هذا المقال ، برغم تركيز نقاد آخرين كثيرين على نقاط مماثلة لما أورده السيد/ جيمس سميث . وأنا أرى أننى رددت على هذه الاعتراضات فى النص ، ومع ذلك فمن الواضح أننى لم أرد على هذه الاعتراضات رداً واضحاً أو شديداً ، وإن كان لدى جديد أقوله فإننى يتحتم على أن أقوله هنا.

لقد اعترض جيمس سميث على استعمالى لمصطلح "الغموض" التى لجأت إليها عندما أعدت كتابة الكتاب ؛ ولكنى يتعين علىّ هنا أيضاً أن أرد على هذا الحكم : "ليس من عادتنا أن نتهم التورية ، أو أفضل أنواع الخيال conceit ، بالغموض لأنها تحاول أن تقول شيئين فى آن واحد ؛ ولو فعلنا ذلك فإن جوهر مثل هذه التورية يمكن أن يكون الدقة بدلا من الغموض". وفى رأى أننا نصف التورية بالغموض عندما ندرك أن هناك حيرة بشأن ما يعنيه المؤلف ، من منظور أن الآراء البديلة قد يمكن تبينها ؟ بدون قراءة خاطئة تماماً . والتورية إذا ما كانت واضحة تماماً لا يمكن أن نصفها بأنها غامضة كما تعودنا ، والسبب فى ذلك أن مثل هذه التورية ليس فيها مجال للحيرة . ولكن إذا ما وضعنا فى الحسبان أن أى شكل من أشكال التهكم يتعين أن يخدع قطاعاً من قرائه فإن ذلك يجيز لنا - فى اعتقادى - أن نصف مثل هذا الشكل بالغموض ، حتى من جانب النقاد الذين لم يشكوا قط فى معناه . ومما لا شك فيه أننا نستطيع القول إن أشد أشكال التهكم وضوحاً يعد نوعاً من أنواع التلاعب بالخدعة ، ومع هذا ، فإن ذلك قد يعنى ضمناً أن الأضحوكة الهزلية وحدها هى التى يمكن خداعها ، وهذا بدوره يشكل نوعاً آخر من التهكم . وهنا لا بد أن نسلم بأن الكاردينال نيومان يرى أن جيبون Gibbon قصد له أن يكون تهكمياً . ومع ذلك فإن غالبية القراء يرون تهكمات جيبون على أنها غير غامضة برغم أنها تنطوى على "معنى مزدوج" ، والسبب فى ذلك أن هؤلاء القراء يحسون أن أحداً لا يمكن أن تخدعه مثل هذه التهكمات . ومن هنا يصبح المعيار المعتاد لاستعمال كلمة الغموض يتمثل فى احتمال أن يحس إنسان بالحيرة ، إن لم تكن نحن أنفسنا . وفيما يتعلق بى فقد حرت مراراً وأنا أدرس الأمثلة التى أخذتها ، برغم أن حيرتى لم تكن من ذلك القبيل الذى أشرت إليه هنا . لقد كنت متأكداً أن المثال كان جميلاً ، وأننى تفاعلت معه ، بشكل عام ، تفاعلاً صحيحاً . ومع ذلك ، فأننا لم أعرف قط ذلك الذى حدث أثناء هذا "التفاعل" ؛ وأنا لم أعرف بعد الأسباب التى جعلت هذا المثال كما بدا أننى كنت فى بعض الأحيان قادراً إلى حد ما

على تفسير مشاعري لنفسي وذلك عن طريق مداعبتى لمعاني النص وأنا أستخرجها . ومع ذلك ، فإن هذه المعاني بلغت أثناء مداعبتها لاستخراجها (على شكل مثال رئيسي) من التعقيد حداً جعل من الصعب على تذكر هذه الأمثلة مع بعضها بنظرة خاطفة من نظرات العين ؛ إذ يتعين على تتبع كل مثال من هذه الأمثلة على حدة ، باعتبار هذه الأمثلة ردود أفعال بديلة ممكنة للمقطوعة ؛ والواقع أنه ليس هناك من شك في أن بعض القراء إنما يحصلون على مجرد جزء من القصد العام . وبهذه الطريقة ، فإن المقطوعة التي من هذا القبيل يتعين التعامل معها كما لو كانت غامضة ، وحتى وإن قيل إن هذه المقطوعة تكون غامضة وحسب عند القارئ الجيد (وذلك بالمعنى المعتاد لمصطلح الغموض) ، وذلك أثناء قيام مثل هذا القارئ بتصفح تدريب نقدي لا لزوم له . بعض النقاد لا يودون الاعتراف بهذه العملية ؛ لأنهم يربطونها بعلم نفس الأعماق Depth Psychology الذي ينظرون إليه بشئ من الخوف والقلق . ولكن الواقع أن الخبرة المعتادة هي التي تتناولها عقولنا على هذا النحو ؛ بمعنى أننا نستطيع في معظم الأحيان أن نتبين طريقنا خلال موقف من المواقف ، كما كان فعلاً ، عندما يكون من الصعب علينا فصل كل عناصر الحكم عن مثل هذا الموقف . فمعظم الأطفال يستطيعون لعب المسأكة ، غير أن قلة منهم هي التي تجيد ديناميكيات هذه اللعبة . وثمة مثال جيد على ذلك يتمثل في الجناس التصحيفي الذي يقوم به بعض الناس مرة واحدة ، مستشعرين بذلك أن الأحرف كلها مناسبة ؛ والسبب في ذلك لا يكمن في صعوبة عملية التحليل من الناحية الفكرية ، وإنما لأن هذه العملية مرهقة ومتعبة جداً . ومن الواضح أن عملية رؤية الشئ ككل عملية مهمة ومعتادة في اللغة بشكل خاص ؛ إذ إن معظم الناس يتكلمون الكلام ، وقد كانوا يتكلمون بالنحو قبل وجود النحاة .

هذا لا يعني أن المسألة التي نحن بصددنا هنا عملية من العمليات العنصرية غير البحثية ، كما لا يعني أيضاً أن ما يجب تفسيره إنما يحدث يوماً على شكل طرفة عين سريعة . والواقع أن ما يحدث عندما نحس أن شيئاً مكتوباً يقدم ثروات مخبأة هو أن كل عبارة تضيئ عقب التي تسبقها وتتبدى على أنها هي قلب هذا الشئ ؛ إن أجزاء هذا الشئ المكتوب تشتعل الواحد بعد الآخر ، كيما تستطيع أن تتجول هنا وهناك ومعك هذا الشئ أياماً عدة . ومسألة التجوال خلال الخبرة التي هي قيد البحث هنا ، تكون أبطأ ، وليس أسرع من قراءة تحليل عن هذا الشئ ، إذ إن عملية القراءة هذه تعد أقل إحياء ؛ كما أن الحقيقة التي مفادها أننا نستطيع في بعض الأحيان الإمساك بسرعة بمعنى معقد بصورة كلية لا تثبت وجود شكل فكري مختلف اختلافاً جذرياً (تعدياً من الأعماق الدنيا) يتعين علينا أن نخاف منه ونخشاه .

المقصود من ذلك هو تقديم صورة عامة عن وجهة النظر التي تجعل من "الغموض" كلمة رئيسية ضرورية ؛ وأنا لا أنكر أن من الأفضل استعمال المصطلح بأكبر قدر ممكن من الوضوح ، كما أن هناك استعمالاً آخر لمصطلح مستقل هو "المعنى المزدوج" على سبيل المثال ، وذلك عندما نحس أن تأثير التورية ليس غامضاً ، ولكن قد يعترض قائل إننا إلى أن ننتهي من تحليلنا للغموضات نكون غير واثقين إن كان التأثير الكلي غامضاً أم لا ؛ وإن هذا بدوره يضطرنا بشكل أو بآخر إلى توسيع معنى المصطلح . وعلى أية حال فقد أردت أن أحدد مخططاً عاماً من هذا القبيل قبل أن أورد اقتباساً طويلاً أخذته عن مراجعة قام بها السيد / جيمس سميث ، تبدو اعتراضاته فيها جوهرية بشكل أكبر . قال السيد / جيمس : مع مضى الكتاب قدماً ، تزايدت نسبة الأمثلة المأخوذة من المسرحيات .

تأثير الدراما على النطاق الشعري يكاد يكون تأثيراً تعيساً ، فمهمة طالب الدراما الأولى من منظور اهتمامه بالغموض ، تكاد تكون مهمة تاريخية ؛ لأن مثل هذا الطالب يسجل ما مفاده أن المواقف خائنة ، وأن الرجال منافقون عن وعى وعن غير وعى ، إلى هذا الحد أو ذاك. أما طالب الشعر فإن مهمته الأولى ، من الناحية الأخرى ، تتمثل في إصدار حكم قيمى. إذ ليس همه الرئيسى ، أو حتى همه المباشر – هو تفسير كلمة من الكلمات ، أو إعراب جملة من الجمل ، إعرابات متعددة . إن جعل طالب الشعر إعراب الجملة أو تفسير كلمة من الكلمات همه الأول ، قد يترتب عليه خطر نسيان الأحكام القيمية أثناء تعدد طرق الإعراب التي تكون من هذا القبيل . يضاف إلى ذلك أن هذه الأحكام القيمية إذ لم يجر إيرادها من بداية التحليل فإنها ، بحكم طبيعتها – لا تظهر فى النهاية . إن كثيراً من تحليلات السيد / إمبسون لا تبدو وكأن لها نهاية نقدية مناسبة ؛ إن هذه التحليلات مهمة من منظور أنها مجرد توضيحات لتحليلات الشاعر ، أو توضيحات لعقل إمبسون العبقري . زد على ذلك أن بعضاً من تحليلات إمبسون لا تتعامل مع الكلمات والجمل ، إنما مع الصراعات التي من المفروض أن تكون قد استعرت داخل المؤلف عندما كان يكتب . عند هذا الحد ، يبدو لى إمبسون وكأنه قد خلف الشعر وراءه تماماً .

كتاب إمبسون يحتوى على عدد من اللاعلاقات ، وكما تستقى هذه اللاعلاقات بمقياس من إبهام إمبسون بالنسبة لطبيعة الغموض ومجالة ، فإنها من المحتمل جداً أن تزيد من إبهامه هو نفسه بالنسبة للغموض وطبيعته ومجالة . ولما كان إمبسون يجد ذلك الغموض فى كل أنواع الدراما ، وفى تجربتنا الاجتماعية ، وفى نسيج عقولنا ،

فقد حدا به ذلك إلى التسليم بأن الغموض يمكن اكتشافه في الشعر العظيم . وأنا أشك إن كان القارئ الذي يذكر قصائد سافو Sappho ، أو قصائد دانتي أو قصائد لوسى التي كتبها وردزورث ، على استعداد للاقتناع بذلك ؛ وإن قُدِّرَ لمثل هذا القارئ أن يقتنع بذلك فإن ذلك لن يحدث قبل أن يجعل السيد / إمبسون موقفه أكثر وضوحاً . ترى هل الغموض المشار إليه هنا هو غموض الحياة ؟ هل هو مجموعة من القوى المتباينة ، مربوطة إلى بعضها بفعل تعايشها مع بعضها فقط ؟ أم أن هذا الغموض هو غموض وسيلة أدبية - غموض الوهم أو الخداع أو التورية في شكل من أشكالها الواعية لا أكثر ولا أقل ؟ إن كان الغموض من النوع الأول، فإن أطروحة السيد / إمبسون تصبح كلها خاطئة ؛ والسبب في ذلك أن القصيدة ليست مجرد شظية من الحياة ؛ القصيدة شظية اقتطعها من الحياة ذهن وتأملها وحكم عليها . القصيدة مفهوم شئ noumenon وليست ظاهرة phenomenon . أما إن كان الغموض من النوع الثاني ، فإن أقل ما يمكن أن نقوله "هو أن أطروحة إمبسون مبالغ فيها" .

وقد كان من رأيي إعادة طباعة ما قاله جيمس سميث مع الكتاب حتى وإن كان لا يتناول فيه سوى ما يحسه كثير من القراء . هناك بعض آخر ممن راجعوا الكتاب أثاروا نقطة توضيحية أخرى تسير في نفس خط المعارضة الذي سار عليه جيمس سميث ، ومؤدى هذه النقطة التوضيحية هو : أننا يجب أن نعرف ونحن نتعلم لغة أجنبية طريقة استقطاع (استبعاد) المعانى البديلة التي تكون ممكنة من الناحية المنطقية ؛ إننا معرضون دوماً لاستجماع مثل هذه المعانى البديلة إلى أن "نمسك بروح اللغة" إذ عندئذ فقط نعرف أن مثل هذه المعانى غير مقصودة . وبطبيعة الحال ، أنا لا يمكن أن أنكر أن أطروحتي يمكن أن تؤدي إلى قدر مذهش من اللامعنى ؛ والواقع أنني ، عندما كنت مدرساً للأدب الإنجليزي في بلد أجنبية كنت أحاول دوماً تحذير طلبتي من الكتاب . إن الواقع أننا ينبغي أن نكون على قدر كبير من المهارة ونحن نستقطع المفاهيم التي لا تكون مطلوبة ونحن نقرأ القصائد ، ويرهان نجاحنا يتمثل في اندهاشنا بحق عندما نجد الباروديا تستبعد مثل هذه المضامين . ومع ذلك ، فقد اعترفت في الكتاب أننا لسنا بحاجة فقط إلى الغموضات اللاعلاقية ، كما يحق لي أن أزعم أنني أصبت شيئاً من النجاح في استبعاد مثل هذه الغموضات . يضاف إلى ذلك أن مسألة مدى فرض المعانى الإضافية غير المقصودة أو حتى غير المطلوبة نفسها الأمر الذي يترتب عليه إبعاد عقولنا عن مسارها برغم الجهود التي تبذلها للحيلولة دون ذلك ، إنما تعد مسألة منطقية واضحة ؛ علاوة على أن بعض الإجابات عن هذه

المسألة قد تكون مهمة . ومع ذلك لم تكن هذه المسألة واحدة من المسائل التي انصب عليها اهتمامى فى هذا الكتاب .

وبنفس الطريقة فإن السيد / جيمس سميث كان على صواب عندما قال : "إننى استبعدت حكم القيمة فى أحيان كثيرة" . لقد أوردت أمثلة كثيرة لمجرد توضيح أن تقنيات بعينها كانت تستعمل على نطاق واسع . بل إننى حتى فى الأمثلة الأكثر اكتمالاً ، التى أمل أن أكون أوضحت بها إحساسى عن القصيدة ككل ، لم أحاول أن "أثبت صحة رأيى" فى قيمة مثل هذه القصيدة . والسبب فى ذلك أن الحكم لا يأتى - فى واقع الأمر - إلا قبل أو بعد العملية التى كنت أحاول دراستها . فنحن نعتقد أن القصيدة تستحق العناية قبل أن نفوض فيها بعناية وحرص ، كما أننا نقف على قيمة "النقد" بحق ؛ غير أن تغيير الاسم بهذه الصورة لن يثبت وجود أية مغالطة أساسية فى محاولة دراسة هذه العملية . ومما لا شك فيه أن مثل هذه الدراسة يمكن أن تتم بطريقة سيئة لو كانت هذه العملية تخفى وراءها أحكاماً خاطئة ، ولكن هذا شئ آخر .

من ثم فإن تمييز السيد / جيمس سميث بين الموقف الدرامى وحكم الشاعر ، يصبح اعتراضاً أساسياً . وهذا الاعتراض يبدو لى كما لو كان واحداً من تلكم التبسيطات الضرورية ، التى لا يمكن للحياة أن تمضى قدماً بدونها ، ولكنها دائمة الانهيار . فالشعر الجيد يكتبه أصحابه بناء على خلفية من خلفيات الصراع ، برغم أن هذه الخلفية الصراعية قد يشتد أوارها فى فترة ما عن الفترات الأخرى . ويتعين على الشاعر - بطبيعة الحال - أن يحكم على ما كتبه ويصححه ، كما يتعين على قراء هذا الشاعر ونقاده أن يتناولوا هذا الشعر أيضاً بطريقتهم الخاصة . وأنا أرى أن السيد / جيمس عندما اعترض على تناولى "للصراعات التى من المفروض أن تكون قد استعرت داخل المؤلف" إنما كان يبائع فى إطلاق يده فى العمل إطلاقاً خطيراً؛ إذ راح بذلك يوجه ضرباته إلى جذور النقد وليس إلى . والنقاد إذا لم يتعين عليهم أن يبرزوا شيئاً من التظاهر بفهم مشاعر المؤلف الذى يتناولون أعماله فإنهم يتحتم عليهم أن يدينوا أنفسهم بالاحتقار . يضاف إلى ذلك ، أن حكم المؤلف قد يكون خاطئاً . وقد أبدى السيد / روبرت جريفز Robert Graves (الذى ينبغى أن أقول بطريقة عابرة - وعلى حد معرفتى إنه مخترع منهج التحليل الذى أطبقه أنا هنا) أبدى ملاحظة مفادها أن القصيدة يمكن أن تنجو مما أسماه النقاد مؤخراً "أفضل قصائد العصر" ، وإن مسألة نشر هذه القصيدة فى ذلك العصر لم تثر حولها ثائرة ، كما أن مؤلف مثل هذه القصيدة يكون قد افترض لنفسه أنه أعدم مخطوطتها . وعلى حد علمى فقد استبعد

المؤلف واحدة من أشهر قصائد ويليام بليك Blake القصيرة من نوتة الملاحظات التي تعد المصدر الوحيد لهذه القصيدة . وليس لمثل هذا العمل أى تأثير على أية نظرية من نظريات "الصراع" ؛ وإنما يمثل ذلك مجرد جزء من مشكلة إن كانت القصيدة مفهوم شئ noumenon أو ظاهره phenomenon . وقد درج النقاد على القول بأن القصيدة قد تكون شيئاً مستوحى يعنى أكثر مما عرفه الشاعر . هذا الموضوع يهمنى ، وأتمنى أن تسمحوا لى بالاستطراد لتوضيحه من ناحية فن الرسم . إذ بينما كنت أكتب هذا الكتاب كان هناك معرض ضخم شبه حكومى مقام للرسم كونسيتابل Constable فى لندن ، ومع أن هذا المعرض كان يحتوى على العديد من الأشياء إلا أنه يركز فقط على صورتين زيتيتين توصفان بأنهما "دراسات" . وقد رسم كونسيتابل هاتين اللوحتين باعتبارهما المرحلة الثانية من ثلاث مراحل مرت بها الصورة الأكاديمية التى رسمها الفنان ، كما أن أية مرحلة من هذه المراحل لا يمكن أن تكون قد عرضت هاتين اللوحتين . ولا أعرف كيف بقيت هاتان اللوحتان إلى الآن . إن بعض النقاد يزعمون أن هاتين اللوحتين (وهذا من وجهة نظرى خطأ تماماً) تمثلان جذور تطور فن الرسم فى القرن التاسع عشر ، وهاتان اللوحتان تبدوان لكثير من الناس حالياً على أنهما أفضل بكثير من أعمال كونسيتابل الكاملة ، بما فى ذلك اللوحتان اللتان تعد هاتان "الدراستان" أساساً لهما . وفى كل الأحوال ، فإن أحداً لا يدعى ، بطبيعة الحال ، أن هاتين اللوحتين كانتا مجرد تثبيت uprush للبدائى ، أو إن كونسيتابل Constable "لم يحكم عليهما" بشكل أو بآخر . فعندما كانت تخطر ببال كونسيتابل فكرة فإنه كان يقوم فى التو بعمل تخطيط أولى لهما ، ثم يتبع فى الاستديو بعد ذلك ميوله ونزعاته (وغالباً ما يكون ذلك على نحو سريع جداً) ، ثم يستقر بعد ذلك على لوحة زيتية أخرى ليصنع من القيمة نفسها صورة مقبولة . يقول كونسيتابل فى إحدى رسائله : "صورتى تسير على ما يرام ، لقد تخلصت من الجزء الأكبر وهو التبقيع وأبقيت على الجزء الأكبر من قوتى "freshness" . ويوسعنا الدفاع عن حكم كونسيتابل بأن نقول : إنه خان فنه ليكسب عيشه ، غير أن ذلك يعد ظلماً له بشكل غير معقول ؛ ولو فعل كونسيتابل ذلك لكان قد استنكره واستاء منه ، كما يبدو أن كونسيتابل لم تكن لديه القناعة الكافية بأن النسخة المبقعة هى أفضل النسخ . وبطبيعة الحال ، قد تكون الطريقة الحالية لتفضيل هاتين اللوحتين طريقة خاطئة أيضاً ؛ والذي أحاول إثباته هنا هو أن هذا "الحكم" النهائى ينبغى تأجيله إلى أجل غير مسمى . وهل يستطيع السيد / جيمس سميث أن يقطع بأن "الدراسة" التى يعجب الناس بها حالياً أكثر من المنتج

النهائي ، إن كان مفهوماً أو ظاهراً ؟ وأنا لا أرى أى مخرج من الكارثة التى يمكن أن تعلق أهمية كبيرة ، نظير قرار عملى ، على الحقائق العميقة التى كان يعبر عنها .

وقد شعرت أن أقوى نقاط النقد الذى وجهه إلى السيد/ جيمس سميث تتمثل فى الاتهام الذى مفاده ، أننى بسبب غموض الغموض على ، افترضت وجوده فى كل جزء من أجزاء الشعر العظيم ، فى حين أن هذه الفرضية يمكن أن تكون فرضية غير حقيقية وزائفة بالنسبة لكل من سافو Sappho ودانتى وقصيدة وردزورث التى كتبها عن لوسى Lucy . والغريب بحق ، أن مراجعاً من بين المراجعين الآخرين فى ذلك الوقت ، كان قد اختار مقطوعة من دانتى وأخرى من وردزورث عن لوسى ليثبت بهما شيئاً مختلفاً تماماً . لقد أوردوا الأبيات التى أوردوها ليثبتوا بها الغموض الحقيقى فى الشعر العظيم ، ذلك الشيء الذى قالوا عنه : إنه يكمن وراء الغموضات السطحية والمشتعلة بالأسباب التى يصعب تصديقها ، التى قمت أنا بدراستها ، وأعطيتها القيم التى علقتها عليها . وهذه الآراء ليست مختلفة فى الحقيقة ، برغم أنى أشعر بارتياح أكثر إزاء الصنف الثانى من هذه الآراء . ولكن من الواضح أننى يتعين على أن أجيب على السؤال التالى : ما هو الزعم الذى أزعمه هنا عن نوع الغموض الذى أقوم أنا بدراسته هنا ، وهل من المفترض أن يكون الشعر العظيم كله غامضاً ؟ أعتقد أن الشعر العظيم كله غامض ؛ كما أنى على استعداد أيضاً للتسليم بأن الطرق التى ابتكرتها فى هذا الكتاب يمكن أن تكون غير ذات صلة بإثبات ذلك والتدليل عليه . وعلى حد فهمى ، فإن الشعر العظيم يحتوى دوماً على إحساس بالتصميم الذى ينطلق من حالة قُدِّمت بصورة محددة ؛ إن الشعر العظيم يحتوى دوماً على احتكام إلى خلفية من الخبرة الإنسانية التى تكون موجودة على حد سواء فى الوقت الذى لا يجرى فيه تسميتها أو تعيينها أو حتى مناشدتها . ولا يتعين على هنا أن أنكر أن الأزميل الأضيّق يصل إلى أبعاد أعمق فى القلب . إن ما يمكن لى أن أزعمه هو أن متلقى الشعر عندما يتحرك تحركاً جاداً بفعل بيت من أبيات الشعر البسيطة بساطة شكلية ، فإن ما يتحرك داخل مثل هذا المتلقى هو آثار جزء عظيم من خبرته الماضية ومن بنية أحكامه الماضية . أما فيما يتعلق بدراسة الإحساس الذى نكون عليه عندما نستمتع بالشعر استمتاعاً حقيقياً ، فأنا أعتقد أن الأمر مفاجئ ، بل وغير مناسب بالمرّة ، إن قدر لأشد أنواع النقد تحرياً وبحسناً الذى يتناول هذه الأبيات ، أن يعثر على أى شئ فى مضامينها يكون سبباً لهذا الاهتمام الذى يمتد هنا وهناك وسبباً أيضاً لهذا الهدوء الواسع .

ملاحظة على الطبعة الثالثة :

المثالان الأول والأخير هما المثالان اللذان تعين على الدفاع عنهما مؤخراً .

والمثال الأول (سونيته شكسبير رقم ٣٧ ص ٢) قصدت به أصلاً توضيح العملية المألوفة لإدخال شئ قليل من الخلفية التاريخية ؛ إذ كان بوسع القارئ أيام شكسبير أن يتعرف بسهولة الجوقات المحطمة بالفعل . وأنا أدرك الآن أن نحوي Grammar كان يثير القلق والضيق ، جزء من جرجرة المعطف التي حاولت إسكاتها في الطبعة الثانية . والقول بأن "هذه الأسباب ، وأسباباً أخرى كثيرة ... ينبغي أن تتضافر لتعطي بيت الشعر جماله" يعد تحدياً شرساً للقارئ (حتى وإن سلمنا أن "جمال البيت" يمكن أن يعنى "جماله المناسب الكامل") ، وخارجاً عن الموضوع ؛ والسبب في ذلك أن النوع الأول من الغموض المقصود منه هو التعامل مع الأشياء التي يصعب أن نحتاج إلى ملاحظتها . ومن الواضح أن البيت يظل جيداً إذا ما وجدنا البيت جميلاً على الإطلاق ، يكون أكثر مما يمكن لنا تعرفه بسهولة ، وإن ذلك الذي يدور في أذهاننا شأنه شأن معظم الشعر العظيم الآخر إنما يزداد ارتفاعاً وسمواً إذا ما عدنا للتفكير في خلفيته التاريخية . الواقع أن هناك لغزاً حقيقياً في الطريقة التي يتمكن العقل بها من نقل الخلفية الصحيحة لتصبح جاهزة كما لو كانت ذاتية (وهي غالباً ما تكون حاجة عملية عاجلة وليست حاجة أدبية عملية) ، ولكننا يجب أن نقول هنا فقط إن هذه الحاجة كلما كانت ذاتية كان ذلك أفضل .

وفي المثال الأخير ، الذي أوردته عن قصيدة هربرت التي عنوانها التضحية (ص ٢٢٦ - ٢٢٣) ، أعترف بأن مسألة وصف هذه القصيدة التقليدية بأنها "فريدة" تعد مسألة سخيفة ، كما أن مسألة الغوص في علم نفس الأعماق تشتت الذهن ؛ ومع ذلك فإن هذه النقاط لا توضح سوى الصعوبات المعتادة الخاصة بوضع المستويات في البؤرة الصحيحة . وأى معترض لا يمكن أن ينكر بحق أن أسلوب هربرت مختلف عن أسلوبه في نماذج العصور الوسيطة وبخاصة ، فيما يتعلق بتعمده السمو بتناقضاته الظاهرية والارتفاع بها . وكنت أعنى بذلك ، وما زلت أنادى بذلك ، أن هربرت استشعر التناقض الظاهري لإله الحب المنتقم على أنه توتر شديد للغاية ، مثلما استشعره بشكل متزايد عندما بدأ الكتابة . ولعل هذا هو السبب الذي جعل هربرت يرتفع بالتناقضات الظاهرية ويسمو بها وهو يعالج تيمة تقليدية، إلى أن يضطر القارئ إلى التعجب إن كانت هذه التناقضات ستفلق في التوازن ؛ يضاف إلى ذلك أنني لا أستطيع أن أهرب من الإحساس الذي مفاده أن البيتين "سرق الإنسان الثمرة ، ولكنني ينبغي أن أتسلق الشجرة ، شجرة الحياة ، برغم كل الأشجار فهي واحدة فقط"

الأصل الإنجليزى :

"Man stole the Fruit, but I must climb the Tree,

The Tree of Life, for all but only one"

يحملان خاصية هربت الجذابة المعتادة ، ويقدمان المسيح وهو فى كرب ،
بعواطف جياشة ، على أنه صبي مغامر .

(1)

الغموض يعنى ، فى الكلام المعتاد ، شيئاً ملفوظاً pronounced تماماً، وعادة ما يكون مثل هذا الشيء بارعاً وذكياً witty وخادعاً . وأنا أنوى هنا استعمال كلمة الغموض لتغطى معنى واسعاً ، وأظن أن أى فارق لفظى دقيق ، مهما كان طفيفاً ، يعد متصلاً بموضوعى ، ويفسح المجال لردود أفعال بديلة للمقطوعة اللغوية الواحدة (١) . قد تكون كلمة الغموض ، كما هو الحال فى الفصل الأول من الكتاب ، واسعة المدلول على نحو يستثير الضحك ، إلا أن هذه الكلمة تظل قادرة على الوصف نظراً لأنها توحى بالأسلوب التحليلى للمعالجة ، وهذا هو ما يهمنى ويعيننى .

وبوسعنا أن نقول : من قبيل التوسع فى المعنى توسعاً فضفاضاً ، إن أية عبارة من العبارات النثرية يمكن أن تكون غامضة، نظراً لأن مثل هذه العبارة تعد ، فى المقام الأول ، قابلة للتحليل . وتأسيساً على ذلك ، فإن العبارة الإنجليزية The brown cat sat on the red mat والتي معناها بلغة القوم : "القطعة بنية اللون جلست على الحصير الأحمر" ، يمكن أن نقسمها إلى السلسلة التالية من العبارات : "هذه العبارة تدور عن قطعة This is a statement about a cat . القطعة التى تدور حولها العبارة بنية اللون" إلخ كل العبارات التى من هذا القبيل . وكل عبارة من هذه العبارات البسيطة يمكن ترجمتها translated إلى عبارة معقدة تستخدم مصطلحات أخرى ؛ ويصبح المرء هنا وجهاً لوجه مع تفسير "ماهية" القطعة ؛ كما أن كل تعقيد من هذه التعقيدات يمكن تحليله من جديد إلى سلسلة أبسط منه ؛ وترتيباً على ذلك ، فإن كلا من الأشياء التى تدخل فى تكوين من التكوينات بوصفها كلمة سوف تظل فى علاقة فراغية spatial نسبة إلى كلمة "الحصير" mat . يضاف إلى ذلك أن "التفسير" ، عن طريق اختيار المصطلحات ، يمكن أن يتجه صوب أية ناحية يريد لها المفسر ؛ ومن هنا فإن ترجمة translate وتحليل فكرة "الجلوس" sat يمكن أن ينطوى على مقرر من مقررات التشريح ؛ كما أن ترجمة وتحليل فكرة "الفوقية" on قد ينطوى على نظرية للجاذبية .

ومع ذلك ، فإن المقرر الذي من هذا القبيل ، يمكن ألا تكون له علاقة بموضوع هذا المقال ، ولا بالمضمون الذي تنطوى عليه العبارة ، ولا بالشخص الذي قد توجه إليه العبارة ، ولا بالغرض الذي من أجله توجه العبارة إلى مثل هذا الشخص ؛ كما أن المرء لن يتمكن من اكتشاف أى شىء أساسى من جراء تحليل العبارة بهذه الطريقة ؛ إن كل ما نفعله سوف يتمثل فقط فى تكوين جملة جديدة ، تقول الحقيقة نفسها ، ولكنها جملة مصممة لغرض آخر ، وسياق آخر وشخص آخر أيضاً . ومن الواضح أن الناقد الأدبى مَعْنَى أكثر بمضامين هذا النوع الأخير ، ويتحتم على الناقد أن ينظر إلى تلك المضامين باعتبارها جزءاً أساسياً من المعنى . والواقع أن هناك فرقاً (يمكن أن يقال ذلك عن الفكر والشعور) بين الحقيقة المصاغة stated فى العبارة والظرف المحيط بالعبارة ، ومع ذلك يصعب ، فى معظم الأحيان ، معرفة أى منهما دون معرفة الآخر ، كما أن فهم الجملة ينطوى على الاثنين دون التمييز بينهما . وتأسيساً على ذلك فأنا يتعين على أن أخذ ، على قدم المساواة ، هاتين الحقيقتين الخاصتين بهذه الجملة (العبارة) ، بمعنى أن هذه الجملة تدور عن قطة وأن هذه الجملة تناسب طفلاً من الأطفال . كما يتعين على هنا أن أعزل معنيين "من معانى هذه الجملة" حتى يتسنى لى أن أنشئ شكلاً من أشكال الغموض يكون جديراً بالملاحظة ؛ إن هذه الجملة (العبارة) تحتوى على ارتباطات ؛ قد تتسبب فى إحداث شىء من الصراع فى الطفل الذى قد يستمع إليها ، بمعنى أن مثل هذه الجملة ربما تكون صادرة عن قصة من قصص الجن ، وربما تكون صادرة عن قراءة كتاب "القراءة بلا دموع" Read-ing without tears .

ونحن عندما نحلل عبارة تصنعها جملة (بعد أن نكون قد ركزنا بلا أدنى شك على العبارة عن طريق فهم مضامين الجملة) ، نكون قد بدأنا التعامل مع نوع من الغموض مرده إلى الاستعارات ، التى يوضحها السيد / هيربرت ريد فى كتابه المعنون "أسلوب النثر الإنجليزى" English prose style ؛ والسبب فى ذلك أن الاستعارة ، التى تعد بعيدة المنال لا أكثر ولا أقل ، ومعقدة أيضاً لا أكثر ولا أقل ، والتى نأخذها قاعدة مسلماً بها أيضاً لا أكثر ولا أقل (حتى يتسنى لمثل هذه الاستعارة أن تكون لاشعورية) ، هذه الاستعارة هى الطريقة المعتادة فى تطور أية لغة من

اللغات . فـ "الكلمات التى تُستعمل نعوياً أو أوصافاً epithets هى الكلمات التى تُستعمل فى تحليل أية عبارة من العبارات المباشرة " ، فى حين نجد أن الاستعارة هى عبارة عن تخليق (تصنيع) synthesis العديد من وحدات الملاحظة على شكل صورة ذهنية واحدة متسودة commanding ؛ إن الاستعارة هى التعبير عن فكرة مركبة ، لا عن طريق التحليل ، ولا عن طريق التصريح المباشر ، وإنما عن طريق إدراك مفاجئ لحقيقة موضوعية " . معنى ذلك ، أننا نقول : شيئاً ، ليكون مشابهاً لشيء آخر ، ومن ثم يكون فى هذين الشئين خصائص عدة مختلفة يتشابه فيها هذان الشئان . ومن الواضح ، أن ذلك باعتباره أمراً ملفوظاً (منطوقاً) فإنه يخضع للتحليل طوعاً وعن طيب خاطر أكثر من أوجه الغموض الاجتماعية التى انتهت منها ؛ وسوف أتناول الاستعارة هنا باعتبارها شيئاً معتاداً فى أبسط أنواع الغموض التى أتناولها فى هذا الفصل من الكتاب . وتتمثل القضية الأساسية ، فى ما إذا كانت الاستعارة تستحق القول عنها بأنها غامضة أم لا ، وما إذا كانت الكلمة أم التركيبية النحوية هى التى تؤثر ، على الفور ، من نواحٍ كثيرة . وسوف أورد هنا مثلاً شهيراً ، ليس فيه من التورية شيء ، ولا من النحو المزيج شيء ، كما أنه خالٍ من أى لبس فى الشعور ، ولكن التشبيه يعمل عمله فى هذا المثال لأسباب عدة . وهذا المثال هو :

Bare ruined choirs , where late the sweet birds sang,

وترجمته:

جوقات مخربة ، حيث كانت الطيور الحلوة تغنى مؤخراً

أما الأسباب التى تجعل التشبيه يعمل عمله فى هذا المثال فهى :

إن جوقات المعبد المخرب هى أماكن يُغنى فيها ، كما أن هذه الجوقات تنطوى على الجلوس فى صفوف ، ولأنها أيضاً مصنوعة من الخشب ، ولأنها منحوتة على شكل عقد إلخ ، ولأن هذه الجوقات كان يحيط بها مبنى يحميها يتبلور من تشابه هذه الجوقة مع الغابة ، ولأن هذه الجوقات ملونة بزجاج ملون ، ورسوم تشبه الزهور وأوراق

الشجر ، ولأن هذه الجوقات مهجورة الآن من الجميع اللهم إلا من الجدران الرمادية الملونة بألوان مثل ألوان سماء الشتاء ، ولأن السحر البارد النرجسى الذى يوحى به صبية الجوقات يناسب تماماً الشعور الذى يحسه شكسبير إزاء موضوع السونيتات ، كما يعمل التشبيه عمله أيضاً نظراً لأسباب تاريخية واجتماعية (تدمير البروتستانت protestant للمعابد ؛ خوفاً من البيوريتانيه^(٢)) ، يصعب الآن اقتفاء أثرها فى هذه الجوقات ؛ وهذه الأسباب يتعين أن تعمل عملها هى وأسباب أخرى كثيرة تتعلق بالتشبيه ومكانه فى السونيتة ؛ تتضافر كل هذه الأسباب لتعطى بيت الشعر جماله ، كما أن هناك نوعاً من الغموض فى عدم معرفة أى من هذه الأسباب هو الذى يتعين الاحتفاظ به احتفاظاً واضحاً فى الذهن . ومن الواضح أن ذلك إنما يدخل ضمن ثراء التأثير ورقيه ، يضاف إلى ذلك أن ميكنات الغموض إنما تتدرج ضمن جذور الشعر نفسها . وتعريف من هذا النوع يمكن أن يغطى كل ماله أهمية أدبية على وجه التقريب ، ومن هنا ينبغى أن يكون هذا الفصل أهم فصول الكتاب وأطولها وأشدّها إضاءة ، ومع ذلك يظل هذا الفصل أيضاً أصعب فصول الكتاب .

فمعانى هذا النوع من الغموض ، كما نفهمها من المثال الذى أوردته عن القطة ، يصعب فصلها أو التأكد منها حتى عندما نفعل مثلاً فعلنا فى المثال ؛ يضاف إلى ذلك أن هناك نوعاً من المعنى يفكر الناس فيه عندما يقولون : " إن هذا الشاعر يمكن أن يعنى الكثير لك عندما تزداد خبرتك بالحياة " ، وهو الأمر الذى يصعب على المحلل an-alyt الوصول إليه . والناس لا يعنون بذلك المعنى اكتسابك لمزيد من المعلومات (التى يصبح بوسعك أن تقدمها على الفور) بقدر ما يعنون هضمك لهذه المعلومات وتمثلك لها ؛ إنهم يقصدون أن تصبح أكثر خبرة وفهماً لضروب الغموض اللفظى verbal أو إن شئت فقل لنغمة الشاعر الاجتماعية ؛ أو عندما يصبح ذلك الشخص القادر على استشعار الأمان ، أو الخيال ، أو استخلاص الخبرة والتجربة من ذلك الذى يصفه الشعر ؛ إنهم يقصدون بذلك أن تصبح قادراً على ضم هضمك للمعلومات وتمثلها لتصبح من بين الأشياء التى تستطيع فهمها . وهنا لابد أن يكون هناك فرق بين المعانى التى تتضمنها الجملة فى إطار ما يمكن تمثله فى اتّو واللحظة من ناحية وما يجب أن يكون بالفعل جزءاً من عاداتك ؛ والوصول إلى ما يجب أن يكون بالفعل جزءاً من

عاداتك ، يصبح المعلم educator (ذلك الشكل الغامض) أكثر فائدة من المحلل .
و المعنى الضمني implied meaning لا يمكن تفسيره أو شرحه باستعمال اللغة ،
وذلك لأن العبارة ، أية عبارة ، من عبارات هذا المعنى تصبح عسيرة الفهم ، مثل
العبارة الأصلية ، على من لا يفهم هذا المعنى ، فى حين تصبح هذه العبارة عند من
يفهمها ، بلا معنى لأنها لا غرض و لا هدف لها .

والواقع ، إن المعانى التى من هذا القبيل يجرى توصيلها ، ولكن الشعراء هم أكثر
اقتداراً على توصيل هذه المعانى من المحللين ؛ ولعل هذا هو مبرر وجود الشعراء ،
ومبرر أهميتهم . والسبب فى ذلك أن الشعر له وسائله القوية التى يفرض بها فرضياته
الخاصة ، كما أن الشعر يعد مستقلاً تماماً عن عادات القارئ الذهنية ، وبوسع المرء
أن يقتفى أثر استقلال الشعر فى سهولة انتقاله من معنى لآخر بين هذين النوعين من
المعنى . والكلمة الواحدة التى تسقط من الموقع الذى تكون فيه سهلة جداً ، دون
التركيز عليها كما لو كان ذلك من أجل إنقاص fill out الجملة ، قد تؤثر للقارئ
على ذلك الذى يأخذ قاعدة مسلماً بها ؛ مثل هذه الكلمة عندما تكون بالفعل فى ذهن
القارئ ستبدو له طبيعية تماماً ولن تقوم بوظيفة الإشارات غير المهمة . وما أن تكتسب
مثل هذه الكلمة مغزاها ، بالمزيد من القراءة ، فإنها سوف تأخذ كقاعدة مسلم بها ذلك
الذى أخذته يوماً قاعدة مسلماً بها ؛ ولا يحذر هذا الأمر حذر الصفحة المطبوعة له إلا
فئة قليلة جداً من الناس المراهقين . والعبارات كلها تقريباً تفترض ، من هذا المنظور ،
أن المرء يعرف شيئاً وليس كل شيء عما هو فى المتناول ، كما تسلم هذه العبارات
أيضاً بأنها قادرة على أن تقول شيئاً مختلفاً حتى وإن كنت تعرف المزيد منها ؛ ولكن
العبارات التى تطبع للجميع تختلف عن العبارات الملفوظة (المنطوقة) فى كون
العبارات المطبوعة تكون موجهة إلى تشكيلة كبيرة من البشر ؛ كما أن العبارات
الشعرية تختلف عن العبارات النثرية فى كون العبارات الشعرية تفرض منظومة
العادات التى تنطوى عليها مثل هذه العبارات بشكل أكثر حزمًا أو سرعة .

وبوسع المرء أن يورد ، فى إطار التمثيل للأشياء التى نأخذها قاعدة مسلماً بها
على هذا النحو ، الأشياء التى تأخذ شكل عادة من العادات ، بدلاً من أن تكون معلومة

من المعلومات ، لدى القارئ ، يستطيع المرء أن يورد الحقيقة التي مفادها أن قسمًا بعينه من اللغة الإنجليزية هو الذي يجرى استعماله ؛ الحقيقة التي مؤداها أنك تستعمل الإنجليزية ، تلك الإنجليزية التي تصبح واعياً بها عندما يكون بوسعك استعمال الفرنسية ؛ الحقيقة التي مفادها أن اللغة الأوربية هي المستعملة ، تلك اللغة التي يمكن أن تكون واعياً بها وأنت قادر على استعمال اللغة الصينية . وأولى هاتين الحقيقتين أكثر تحديداً مما تبدو ؛ والكلمة التي تكون ضمن كلام يقع خارج المفردات المتوقعة سوف تتسبب في إحداث احتياج stir غير مريح للجميع ، باستثناء أولئك الغارقين في النوم ؛ والكثير من الخطب والمواعظ الدينية تلجأ إلى ذلك بشكل صريح صراحة مؤلمة . ومن الواضح أن القسم الذي من هذا القبيل إنما تحدده خصائصه وليس تعدادة -enu-meration ، ومن ثم فإن مثل هذا القسم يغير طابع الكلمات التي يشتمل عليها ؛ من ذلك على سبيل المثال ، أن المرء يمكن أن يضع مثل هذا القسم في اعتباره وهو يتأمل ما إذا كان استعمال كلمة من الكلمات يتطلب من المرء ويحتم عليه تأمل اشتقاقها ودراسته . ومن المحتمل أن يكون الشعراء الإقليميون أو اللهجيون هم الذين يستعملون الكلمات استعمالاً سطحياً من هذا المنظور . والأمثلة كثيرة على أن هذا الأمر المرهف المستمر يمكن أن يكون بارزاً ولافتاً للنظر ؛ وسوف أنتقى مثلاً عشوائياً من مسرحية سنج Sygne التي عنوانها ديردر Deirdre لأوضح به الحقيقة التي مفادها أن الكلمة ليست بحاجة إلى أن تكون غير شاعرية نظراً لتحديد معناها :

ديردر DEIRDRE ينبغي أن يكون شيئاً حلواً أن نحصل على ما هو أفضل وأثري ، إذا ما كان ذلك لفراغ space قصير فقط.

الأصل الإنجليزي :

DEIRDRE....It should be a sweet thing to have

what is best and richest, if it's for a short

space only

نيزي NAISI. أمامنا فراغ قصير فقط كي نكون منتصرين وشجعان .

الأصل الإنجليزي :

And we've a short space only to be .NAISI

triumphant and brave

اللغة فى هذين المثالين غنية فى مضامينها ؛ وهى تحمل بالتأكيد كثيراً من الشعور وتوصل إحساساً مرهفاً بالأسلوب . غير أن المرء عندما يتعرف تداعيات المعانى التى كانت لكلمة "منتصراً" triumphant عند الرومان وفى العصور الوسيطة ؛ بل وحتى تداعيات معانى هذه الكلمة فى استعمالها الإنجليزى المعتاد ، إذا ما تعرف المرء كل ذلك فإنه سرعان ما يشعر بشكل من أشكال الإنذار المبهم الذى مفاده أن هذه التداعيات كلها لا علاقة لها بالكلمة ؛ أى أن الكلمة هنا ما هى إلا طاولة شفافة تمثل فكرة ليست مترجمة حرفياً fully عن الإنجليزية الأيرلندية ؛ بمعنى أن هذه الكلمة مستعملة للاقتصاد فى ذلك الإيقاع الكلامى المنزلق الغريب ، الذى لا يضع أثقالاً على كلماته المفردة (٣) .

وعملية الاعتياد على مؤلف جديد هى إلى حد كبير عملية تعلم ما يجب استيعاده بهذه الطريقة ، وبذلك تكون هذه العملية بمثابة الحقيقة الأولى من "الحقائق" الثلاث ، وبرغم صعوبة تفسير هذه الحقيقة تفسيراً مفصلاً ، فإنها تعد من الحقائق التى اعتاد نقاد التقييم التعامل معها تعاملًا فاعلاً تماماً . أما الحقيقتان الأخريان فهما تربكان وتحيران ؛ فأولاهما لا تقول سوى القليل عن نوعية لغة من اللغات ، ولعل السبب فى ذلك يرجع فقط إلى أن عملية وصف هذه الحقيقة بلغتها الخاصة يعد غاية فى الصعوبة، إضافة إلى أن كلمات أية لغة أخرى لن تصف هذه الحقيقة . من ذلك ، على سبيل المثال ، أن حروف الجر فى اللغة الإنجليزية ، لم تكتسب ، من جراء استعمالها بطرق شتى ، أو من ارتباطها بكثير من الأفعال ، لم تكتسب هذه الحروف عدداً كبيراً من المعانى باعتبار هذه الحروف جسماً من المعنى مستمراً فى أبعاد عدة ؛ وهذه خاصية تشبه خصائص قطعة العُدَّة 1001، فهى مرة نحيفة، وسهلة على اليد ، ومرة أخرى تكون ثقيلة الوزن ، ويصعب على عبارة واحدة من تشكيلة عبارات حروف الجر ، توصيل مثل هذا الثقل . ويمكن القول : إن الكلمات كلها لها جسم من هذا النوع ، وأن

أية كلمة من هذه الكلمات لا يمكن اختزالها إلى عدد محدود من النقاط ، أما إذا كان بالإمكان اختزال مثل هذه الكلمات فإن مثل هذه النقاط لا يمكن توصيلها عن طريق الكلمات .

وعلى ذلك ، فإن الكلمة يمكن أن يكون لها عدة معانٍ متميزة، عدة معانٍ يرتبط بعضها ببعض ، أو بمعنى آخر ، عدة معانٍ يحتاج كل منها إلى الآخر كي تكتمل معانيها ؛ أو يجوز القول أيضاً : إن هذه المعاني إنما تتحد مع بعضها كي تعنى الكلمة علاقة واحدة أو عملية واحدة . وهذا مقياس يتعين اتباعه يوماً . "والغموض" نفسه يمكن أن يعنى التردد وعدم اتخاذ قرار بشأن ماتعنيه أنت ، بمعنى أن الغموض قد يعنى القصد إلى العديد من الأشياء ، أو بمعنى آخر ، الغموض هو احتمالية أن يعنى الإنسان أمراً أو آخر أو الأمرين معاً ، كما قد يعنى الغموض أيضاً أن تكون للعبارة معان عدة^(٤) . وقد يكون من المفيد أن نستطيع الفصل بين هذه المعاني إذا ما أردنا ذلك ، غير أنه ليس من الواضح عند الفصل بين هذه المعاني ، إن كنا سوف لن نشير من المشكلات أكثر مما نحل منها . ومن هنا فأننا سوف أستمعمل غموض مصطلح "الغموض" ambiguity والضمائر التى من قبيل الضمير "المرء" one ، كي أصنع عبارات تغطى كلاً من قارئ القصيدة ومؤلفها ، وذلك إذا ما أردت أن أتحدى إثارة مشكلات ثانوية فيما يتعلق بالتواصل . والإقلال من الغموض يمكن أن يكون مثل تحليل الجملة التى تدور عن القطة إلى مقرر من مقررات التشريح . وكقاعدة ، فإن كلمات الشاعر يمكن أن تكون بالطريقة نفسها ، مجرد كلمات فقط ، أما ما تمثله هذه الكلمات فإنه سيكون عبارة عن وحدة ذهنية أكثر تأثيراً من الكلمات العديدة التى يمكن أن أحاكى بها معنى هذه الكلمات حتى يتسنى لى تبين الطريقة التى يتم بها توصيل مثل هذا المعنى .

ويتعين علينا ، أن نضع بعد مفهوم الكلمة نفسها هذا ، ذلك المفهوم الذى يعدُّ الكلمة أداة صلبة جامدة أكثر منها تجميعاً للمعاني ، يتعين علينا أن نضع بعد هذا المفهوم مفهوماً آخر هو الطريقة التى ننظر بها إلى مثل هذه الكلمة باعتبارها عضواً من أعضاء اللغة ؛ وهذا المفهوم لا يزال يبدو أكثر عتامة وإظلاماً وأقل تواصلًا بأى شكل

من الأشكال اللهم فيما يخصه فقط . ومع أن الإنسان قد يعرف ذلك الذى وُضع فى القدر ، ومع أنه يستطيع أن يتعرف الأشياء التى فى اليخنة stew ، إلا أن العصور الذى تعلق فيه هذه الأشياء لابد من النظر إليه باحترام خاص ، إذ إن هذه الأشياء كلها موجودة هناك أيضاً بشكل من الأشكال ، كما أن المرء لا يعرف كيف تتركب هذه الأشياء مع بعضها ولا طريقة تعليقها ببعضها . كما يتعين علينا استشعار الاحترام الذى يترتب على افتقار فهمنا لكل من فكرة الكامن potential وإحساس الشاعر بطبيعة اللغة .

ويتعين لهذين المثالين من أمثلة "المعاني" التى لجملة من الجمل الإنجليزية ، أن يوضحا أن أى تفسير من التفسيرات ، بل وبالقطع لا يوجد فى الإنجليزية المكتوبة أى تفسير ، يمكن أن نقول عنه إنه يورد هذين المثالين إيراداً كاملاً ؛ كما يتعين على هذين المثالين أن يوضحا أيضاً أنه ربما تكون هناك مضامين (من قبيل تلك التى ينبغى أن أسميها معانى) لا تفيد منها العبارة . ولا يعد أى مثال من هذين المثالين اعتراضاً على ما أبتغيه وأهدف إليه ، والسبب فى ذلك أنى أفترض أن قرائى إنما يفهمون ويستمتعون فعلاً بالأمثلة التى سأقوم بدراستها ، كما أنى لا يعنينى سوى القيام بالمزيد من التحليل لاستمتاع القراء كى يبدو مثل هذا الاستمتاع أمراً مفهوماً بصورة أكبر .

قد يكون هناك بعض الكتاب الذين يكتبون على نطاق واسع من منظور فهمهم للغة على هذا النحو ، حتى يتسنى لآثارهم أن تكون بعيدة عن متناول التحليل على وجه التقريب . إن راسين فى كتابته يبدو لى وكأنه يحمل ثقل اللغة الفرنسية ، كى يتسنى له تذكير المرء يوماً بالمسلمات الكامنة فى اللغة الفرنسية ، وبطريقة لست حاذقاً ولا كفواً لتحليلها بأى حال من الأحوال ، غير أن الاحتمال الأكبر هو أن مثل هذه الطريقة لا يمكن تفسيرها باستعمال المصطلحات الواضحة الجلية. ويعد الشاعر دريدن Dryden فى اللغة الإنجليزية شخصية مماثلة لراسين فى هذه المسألة ؛ يضاف إلى ذلك أن الأنسة جرتروود ستاين Gertrude Stein هى الأخرى ، تلتمس التقديمية العابرة لتنهيده من التنهيدات . وإذا أريد لنا أن نفهم مناهج هؤلاء الناس ، فإن ذلك يحتم

علينا أن نتعلم الكثير جداً عن الطريقة التي تعمل اللغة بها ولم نعرفها بعد ، وربما كان من الأسرع لنا دوماً أن نتبع العادة بدلاً من التحليل، أو إن شئت فقل نتعلم اللغة بدلاً من السير في طريق التفسير .

وبناء على ذلك ، فأنا أرى أن أتناول بالدراسة هنا سلسلة من الغموضات ambi-guities المحددة والغموضات القابلة للفصل ، التي يمكن أن تفصل فيها العديد من المعاني البسيطة crude الكبيرة ، وأن أقوم بترتيب هذه الغموضات طبقاً لتزايد المسافة التي تفصل هذه الغموضات عن كل من العبارة الخبرية التقريرية statement البسيطة والعرض المنطقي . ومثل هذا العمل ينطوي على كثير من خطر الابتذال ، والسبب في ذلك ، أن مثل هذا العمل يتطلب استعراضاً إبداعياً من النوع الذي يسهل على المرء استخدامه للهروب من وعى المرء بجهله ؛ والسبب في ذلك أن مثل هذا الاستعراض الإبداعي يتجاهل الحقيقة التي مفادها أن انتقاء المعاني أهم عند الشاعر من تعددها ، إضافة إلى أنه أشق من ناحية الفهم ؛ علاوة على أن مثل هذا الاستعراض الإبداعي لا يقدم أى وسيلة من وسائل التعبير عن مدى ما فعل بالمعاني الكامنة في طريقة عمل اللغة ، تلك المعاني التي ربما تكون أكثر إتقاناً وأكثر جوهرية من تلك المعاني التي يمكن صياغتها في قالب كتابي . والطرق التي استعملها بالإمكان تطبيقها على فترات فقط ؛ وسوف أنقُصُ في معظم الأحيان ، على أقل جوانب القصيدة أهمية ، باعتبار أن مثل هذه الجوانب تبلغ من الكبر حداً تكفى معه لإعمال كُلابَاتِي forceps فيها ؛ إضافة إلى أن الذرات التي تبني المركبات التي أحلها ستكون دوماً أكبر من هذه المركبات . وما دام أى شيء يمكن أن يقال عن مثل هذا الموضوع الغامض المهم ، فإن قول مثل هذا الشيء يتعين ألا يتطلب أى شكل من أشكال الاعتذار.

وسوف أتناول دوماً على وجه التقريب القصائد التي تعجبني ، وسوف أكتب عن طيب خاطر عن مزايا هذه القصائد ؛ وربما يقول قائل : إن مثل هذا العمل يعد من الناحية العلمية ، انغماساً ذاتياً من جانبي ؛ كما قد يقول قائل أيضاً : إننا يمكن أن نتعلم الكثير من إيراد الأسباب التي تجعل القصيدة قصيدة سيئة . ومثل هذا الكلام

يمكن أن يكون صحيحاً لو قدر لحجم المجال أن يكون معروفاً ؛ ونحن عندما نعرف الطرق التي تجعل من القصيدة قصيدة جيدة ، فإن ذلك ربما هياً لنا فرصة معرفة أسباب فشل مثل هذه القصيدة أيضاً . ومع ذلك فإننا يتعين علينا ، فى واقع الأمر ، أن نعتمد على كل قصيدة من القصائد الخاصة كي توضح لنا مثل هذه القصائد الطرق التي تحاول بها أن تكون قصائد جيدة ؛ وإذا ما فشلت فى ذلك قصيدة من هذا النوع ، فذلك يعنى أننا لانستطيع معرفة موضوعها ؛ وبالتالي يصبح تفسير الأسباب التي أدت إلى فشل القصيدة فى شىء لم نحاول إنجازها ضرباً من ضروب الابتذال . وبطبيعة الحال ، قد تنجح القصيدة فى عمل شىء نحن نفهمه ونكرهه ، ثم نقوم بعد ذلك بتفسير كراهيتنا ؛ ومع ذلك فإن كل ما يمكن لك تفسيره فى القصيدة يتمثل فى نجاحها . وحتى عندما نفعل ذلك ، فإننا سنكون قد فهمنا القصيدة عن طريق احتياج الخيال ، عن طريق شىء يشبه التمتع به ، والذي تُثيرُ القصيدة بسببه ، فيما بعد ، ثورة فى ذهننا نحن . وترتيباً على ذلك ، تصبح مسألة الكتابة عن القصائد التي نرى أنها سيئة ، مسألة يزداد تركزها فى الذات ، وتكون أقل دقة ، عما لو كتبنا عن القصائد التي نرى أنها جيدة .

ومع ذلك ، يتعين على ، قبل أن أبدأ فى ذلك ، أن أدرس اعتراضين جوهريين على ما أنويه وأقصد إليه ، وهذان الاعتراضان يثيرهما النقاد ، ويتمثل الاعتراض الأول فى : أن معنى الشعر لا يهم ؛ نظراً لأن الشعر إنما يفهم على أنه صوت صرف pure sound ؛ أما الاعتراض الثانى فيتمثل فى : أن ما يهم عن الشعر هو الجو العام . وهذان الرأيان متماثلان تماماً ، غير أنهما يجب الإجابة عليهما بطريقتين مختلفتين .

والحجة الرئيسة التي تركز عليها مقولة : " إن الشعر صوت صرف " إنما تتمثل فى الغرابة البالغة للطريقة التي يعمل بها الشعر تلك الطريقة التي تبدو الأبيات من خلالها جميلة بلا أى سبب ؛ الطريقة التي نستطيع (أو على أية حال أولئك الذين يمارسون هذا العمل تحديداً) أن نحدد بها إذا ما كانت القصيدة بحاجة إلى المزيد من الاهتمام ، وذلك من مجرد إلقاء نظرة واحدة على الطريقة التي تستعمل القصيدة بها كلماتها . ومن المؤكد أن هذا دليل مهم ، كما أن هذا الدليل هو الذى يجعلنا نشعر

أن أشياء غريبة جداً قد تكون صادقة عن الطريقة التي يعمل بها الشعر ، ومع ذلك فإن هذا الدليل لا يوضح سوى القليل جداً عما يمكن أن تكونه هذه الأشياء . وأنا بدورى سوف أحاول التَّنَمُّرُ على اعتقاد قرائى فى أهمية الغموض ، لهذا السبب وحده أيضاً .

جاء وقت ، كانت فكرة أن الشعر صوت صرف pure sound ، فيه فى أعلى علّين ، وذلك يوم أن كان الناس يقرعون للأطفال مقطوعات من شعر هوميروس ، ثم يسألونهم بعد ذلك عن انطباعاتهم ، شأنهم فى ذلك شأن داروين وهو يعزف على الترمبون trombone لبازلانه beans الفرنسية.

والواقع أن الناس استطاعوا بهذه الطريقة أن يجمعوا أدلة مستخلصة مفادها أن انطباعاً غامضاً عن موضوع قصيدة من القصائد يمكن استنتاجه ممن يلقى مثل هذه القصيدة ؛ وهنا لا يسعنا إلا أن نسأل عن مدى علاقة ذلك بالقصيدة التى بين أيدينا . فنحن هنا بصدد نقطة حاسمة (وأنا هنا أحيى جدلاً عقيماً) هى التى تجعل التجربة صعبة ؛ فمن ناحية ، نجد أن من العبث أن نطلب من امرئ لا يعرف اللغة اليونانية أن يقرأ هوميروس بنفسه ؛ والسبب فى ذلك أن مثل هذا الشخص لا يعرف كيف يلفظ اللغة اليونانية (وإذا ما سلمنا بأنه يعرف كيف يلفظ الكلمات فإنه لن يعرف كيف يلفظ هذه الكلمات على شكل جمل) ، ومن الناحية الأخرى إذا أخبرنا مثل هذا الإنسان بالطريقة التى يستطيع بها لفظ الجمل ، فمن المستحيل أن نتأكد من إخبارك إياه بطريقة إحساسه بمثل هذه الجملة بنغمة صوتك أنت . ومن العبث هنا أن ننكر أن الأحاسيس يمكن توصيلها ، حتى بين الحيوانات على اختلاف أنواعها ، وذلك عن طريق القباع^(٥) والصراخ ؛ ولدينا أيضاً أولئك الذين يقولون إن اللغة ، فى البداية ، كانت نظرية ورمزية مفسرة للذات ، تقوم على تعبيرات الشعور ، وعلى تسمية الأشياء والأفعال بحكاية أصواتها onomatopoeia ، فضلاً عن قيامها أيضاً على استعمال اللسان فى الإشارة إلى أمور مهمة ، أو فى محاكاة عمل صعب ثم تحديده ، وهو ما يمكن أن نتبينه فى محاولة الطفل تعلم الكتابة . ومن المؤكد أيضاً ، أن نتوقع من اللغة ، فى الشعر ، أن تحتفظ باستعمالاتها البدائية ، أكثر من أى مكان آخر . غير أن هذا الأمر لا طائل من ورائه عند أتباع فكرة أن الشعر صوت صرف ، وحجتهم فى

ذلك أن القباع يبلغ من الفظاظلة وعدم التضج مبلغاً ، ومن الرقة واللفظ مبلغاً يصعب معهما في الحالين ، على الإطلاق، توصيل مثل هذا القباع باستعمال الحروف الأبجدية. ونحن نستطيع لفظ أية كلمة على شكل صراخ أو قباع ، وترتيباً على ذلك إذا كان لدينا مجرد كلمة مكتوبة على ورقة فإن ذلك يحتم علينا أن نعرف لا معنى هذه الكلمة وحسب وإنما شيئاً عن سياق مثل هذه الكلمة قبل أن تطلب منك مثل هذه الكلمة القبع أو الصراخ : يضاف إلى ذلك أن نكون خبراء بالكلمات التي يستعملها شاعر من الشعراء قبل أن نتذوق أصوات الكلمات التي من هذا القبيل ، ومن الواضح هنا أن هذا الاعتراف هو الذي يشكل الفرق كله .

وأنصار فكرة أن الشعر صوت صرف هم أكثر الناس استعداداً للاعتراف بذلك عن طيب خاطر نظراً لأنهم ، في المعتاد ، يكونون من النقاد الذين يعملون بالتقييم ، إنهم أولئك الأشخاص ذوو الحساسية المرفهة، التي يتعين عليهم أن يرعوها ويحرسوها بطرق غير معتادة ، ونواقة النبيذ ، إذا ما كان من الطراز الأول ، قد لا يتذوق سوى مقادير صغيرة فقط من النبيذ ، خوفاً من أن تخل الكميات الكبيرة بحاسة الذوق لديه ، وناقد التقييم أيضاً ، إذا ما أفرط في استعمال ذكائه فقد يكون ذلك من قبيل عدم الحكمة ؛ ومع ذلك ، ليس هناك من الأسباب ما يدعونا إلى فرض هذه العادات المتخصصة على الشارب drinker أو على القارئ . وكما أن المتخصصين يكون لديهم ، في المعتاد ، إحساس قوى بالنقابات التجارية ، فإن النقاد تبلغ الرغبة بهم حداً يصعب معه أن يصبروا على أن عملية الشعر إنما هي شيء سحري، لا يطبق عليها سوى تعاويذهم ورقاهم الخاصة ، كما يصرون على أن هذه العملية تشبه نمو الزهرة ، ومن ثم يدخل الأمر في عداد حماقة إن نحن سمحنا للتحليل أن يفسد هذا النمو عن طريق اقتلاع الجذور وسحق العُصارات في وضوح النهار . والنقاد باعتبارهم كلاباً تنبح ، على هذه الفكرة ، ينقسمون إلى نوعين : النقاد الذين لا يريحون سوى أنفسهم بالالتكاء على زهرة الجمال ، وأولئك النقاد الأقل عفة ، الذين يقتلعون هذه الزهرة من جذورها بعد ذلك . وأنا نفسي ، يتعين على أن أعترف بأنني أتوق إلى الصنف الثاني من النقاد ؛ ذلك أن الجمال غير المُفسَّر يثير في نوعاً من أنواع التهيج والإثارة ، إنه

يثير في إحساساً مفاده أن مثل هذا المكان قد يكون حكة ؛ كما أنتى أرى أن الأسباب التي ترجح احتمالية أن بيت الشعر يعطى متعة ، إنما تشبه الأسباب التي تقف وراء أى شيء آخر ؛ بمعنى أننا نستطيع تعليل هذه الأسباب ؛ وإذا كان من باب الحق ألا ننتهك جذور الجمال ، فأنا أرى أن نقاد التقييم يتغطرسون تماماً عندما يظنون أن بوسعهم - إذا ما أرادوا - أن يفعلوا ذلك بمجرد حكة صغيرة .

وعلى سبيل التذكرة ، فإن هناك سبباً مهماً من الأسباب التي تجعل فكرة الصوت الصرف فكرة مقبولة ظاهرياً ؛ ويتمثل هذا السبب في أن الناس يختبرون صدق هذه الفكرة بإجراء تجارب عليها في نطاق أسرتهم اللغوية ؛ لأنهم يعرفون ، وهذا على سبيل الافتراض ، قدرًا من الفرنسية يمكنهم من قراءة رواية بهذه اللغة ، كما يعرفون من اللاتينية قدرًا شبه منسى مما تعلموه من هذه اللغة في المدرسة العامة ، فضلاً عن معرفتهم قدرًا غير متقن من اللغة الإيطالية ؛ ويحاول مثل هؤلاء الناس قراءة كتاب أوكسفورد من الشعر الأسباني Oxford book of Spanish verse ، ويتولد لديهم إنطباع بأنهم قادرون على الحصول على قدر كبير من المتعة من أبيات بعينها دون فهم "معنى هذه الأبيات" علياً لإطلاق . هنا نجد ، أن مثل هذا الشعر ينتمي إلى أعراف وتقاليد tradition^(٦) هم معتادون عليها ويعرفونها ؛ إنهم يعرفون على وجه التقريب ذلك الذي يجب أن يبحثوا عنه في شعر اللغة اللاتينية ؛ بمعنى أنهم يعرفون الشكل الذي يكون عليه النحو الذي يربط بين كلمة واحدة أو كلمتين كبيرتين . كما أنهم يكادون يكونون عارفين بمعنى جذر مثل هذه الكلمة أو الكلمتين (رغم أن ذلك قد لا يكون المعنى الدقيق المضبوط) . ومن المرجح أننا مع مثل هذا التجهُّز تتوافر لنا فرصة جيدة جداً لتبين ذلك الذي يمكن أن أطلق عليه اسم "النقطة الغنائية" lyrical point في بيت أو بيتين من الشعر . وقد يكون ذلك دليلاً من الأدلة المهمة على الطريقة التي يعمل الشعر بها ، أما فيما يتعلق بالصوت الصرف فإننا يتعين علينا أن نتذكر أن أنصار هذه الفكرة سوف يلفظون هذه الأبيات بطريقة خاطئة تماماً . (ويظل فيرجل Vergil أكثر الشعراء موسيقى رغم الأوهام والأهواء التي تصيب التَّلَفُّظَ الرسمي official pro-nuciation) .

ومعظم العقلاء يعترفون بمثل هذه النقاط ويقرونها ، وقد يبدو هجومى على فكرة الصوت الصرف باعتبارها دفاعاً عن الفكرة الخاطئة المناقضة للمعنى الصرف ، قد يبدو ذلك وكأنه تهرب evasion من جانبى . ومع ذلك فإن الموقف فيما يتعلق بالصوت الصرف إنما يشبه الموقف الخاص بالمادية الصرفية^(٧) ؛ إذا إن الفكرتين كلتاهما لهما شكل من أشكال الوجود السرى ، كما أنهما لهما حيوية أكثر على المستوى المنخفض من مستويات التنظيم . والمادية الصرفية هي تلك الفكرة الجافة التى يتعثر الناس فيها عندما يولون العلوم اهتمامهم . وبالطريقة نفسها ، فنحن عندما نسأل الناس بشكل عام عن تفسير الشعر ، فمن المحتمل أن يقولوا إن هذا كلام لا طائل من وراءه نظراً لأن ما يحبونه فى الشعر هو جمال الصوت وحسب .

ومن رأى أن رأى الرسمى الصحيح يتمثل فى أن 'الصوت ينبغى أن يكون صدى للمعنى' ، أعنى أننا لا نعرف الاحتمال الذى تكون عليه مثل هذه الحالة ، أما إذا عرفنا الكثير عن مثل هذه الحالة فإننا نستطيع تحليلها تحليلاً مفصلاً . وعلى ذلك نجد أن بيت الشعر

Tendebantque manus ripae ulterioris amore

(Aeneid, vi.)

ترجمته :

خط القطيع يُجربُ على الكلب ٩٩

(الإنياذه ٦)

جميل من ناحية لأن الكلمة الدالة على "الإبعاد." *ulterioris* من الكلمات الطويلة ، ولذلك فهي توضح أنهم كانوا ينتظرون منذ وقت طويل ؛ وجميل من الناحية الأخرى لأن تكرار الصوائت (الذى هو بحد ذاته تأوه الأسف اليأس) فى الجزئيتين *oris* و *amore* هو الذى يربط بين هاتين الجزئيتين كما لو كان من طبيعتهما ، كما أنه هو الذى يجعل الرغبة تنتمى بالضرورة إلى المستحيل *unattainable* وهذا ، فى رأى ، صحيح تماماً ، غير أنه سيكون من العبث أن نستخلص منه تأليه تينيسون *Ten nyson*

لتسمية الأشياء أو الأفعال بحكاية أصواتها *onomatopoeia*. والسبب في ذلك أننا عندما نتخلى عن الفكرة ، التي مفادها أن الأصوات قِيَمٌ بحد ذاتها ، نكون قد تحولنا بعيداً نحو الاتجاه الآخر ؛ ولذلك يتعين علينا أن نقول : "إن الأصوات قيمة لأنها توحى بصلات تترتب على المعنى *Incidental*". وإذا ما صح ذلك ، يصبح بوسعنا عمل الكثير كي نجعل الشعر مفهوماً وذلك عن طريق مناقشة المعاني الناتجة عنه ، دون التزام عميق منا بالطريقة التي أوحى بها الأصوات بهذه المعاني .

وفيما يتعلق بالمطالبة بكثير من التحليل أجدني ، أضع نفسي على خط واحد مع الطريقة "العلمية" للنقد الأدبي ، ومع التفسير "النفسي" لكل شيء ، ومع مُعَامِلَات حساسية القارئ . وقد بدأ يظهر بين النقاد نوع من أنواع المنظومات الحزبية ؛ وسرعان ما سَيُنْظَرُ إلى هؤلاء النقاد من منظور أنهم مجرد ملخبطين . لا يهتمون بالحق *Truth* ولا بالجمال *Beauty* ؛ كما أن الخير *Goodness* العضو الثالث في هذا الثلاث ، أصبح لا يتصل إلا بالحق *Truth* فقط بشكل أو بآخر ، إلى الحد الذي يجعل محبّي الجمال *aesthetes* يَقبَلُون بوجود لا مبالاة هازلة بالمبادئ التي (وهذا من المفترض) ينظمون حياتهم بناءً عليها في حقيقة الأمر . والغريب حقاً ، بل ومن الضار أيضاً أن شجار نهاية هذا القرن حول هذه التفاهات *squabble* لا يزال مستمراً . ففي ثمانينيات القرن الماضي ، شاعت فكرة مفادها أن الفيزياء هي والعلوم التي تدخل في عداد العلوم المشتقة من الفيزياء ، إنما تحتكر العقل ، ومن ثم كان على محبّي الجمال (الاستطائقي) أن يتحاشوا العقل ويتجنبوه . كما توجد الآن مصاعب خطيرة في مسألة تطبيق المنظور العلمي للحقيقة على الفنون ؛ وسوف أورد هذه المصاعب ثانية في الفصل الأخير من هذا الكتاب . وفكرة تطبيق العقل على الفنون قديمة قدم النقد نفسه ، بل إنها فكرة أساسية في النقد ذاته ؛ والمادية التي في هذه الفكرة ليست أكثر من المادية التي في أرسطو . وإذا كان لابد لنا من اتخاذ جانب من الجانبين ، باعتبار ذلك من أمور الضغينة الشخصية ، فلا بد لي أن أعترف وأقر بأن الخامية *crudity* والخرافة التي تتستر وراء عالم النفس الذي يناقش أشعاراً لا يتمتع هو بها ، أقل كراهة *disagreeable* من ذلك الرفض غير الصريح عديم الذوق لمياعة أحكام *state-*

ments من أحكام واحد من محبى الجمال يتصور نفسه مهتماً بالذوق Taste وحسب .

وينبغى ألا نقلل من شأن ملاحظات جونسون عن التراسل Correspondence وبخاصة تلك الملاحظات التى فى العدد الثانى والتسعين من مجلته المسماة "الرامبلر" :Rambler

" ليس فى فن قرض الشعر ما يتعرض لقوة الخيال مثل مواعة الصوت للمعنى . ويندر أن نشك أننا فى مناسبات كثيرة نصنع الموسيقى التى نتخيل أننا نسمعها ، كما أننا نشكل القصيدة طبقاً لميلنا ومزاجنا نحن ، كما أننا نعزو تأثيرات المعنى إلى الشعر " numbers.

ولكن يتعين علينا من الناحية الأخرى أن نعى أن :

" قياس الزمن فى التلُّفُظ pronouncing قد يَنُوعُ كى يمثل بقوة ، ليس فحسب أساليب modes الحركة الخارجية ، وإنما أيضاً التتابع السريع أو البطيء للأفكار ، ومن ثم عواطف passions الذهن mind . "

والأمثلة التى يوردها جونسون توضح بشكل قاطع أن التراسل correspondence ليست له طريقة واحدة single ؛ كما توضح هذه الأمثلة أيضاً أن الابتكارات الصوتية شديدة التشابه قد تتراسل تماماً مع معانٍ شديدة الاختلاف وأن هذا التراسل الذى يتوافر فى أغلب الأحيان عند الشاعر جون ملتون Milton ، على سبيل المثال هو على العكس تماماً من تسمية الأشياء والأفعال بحكاية أصواتها onomatopoeia التى يستعملها الشاعر ؛ من هنا نجد أن الأبيات التى وردت عن فلكان Vulcan عند ملتون -Milton

مسجى من قبل جوبيتر^(٨)

شفافاً على الشرفات المُفَرَّجَة^(٩) البلورية ؛ من الصباح

إلى الظهر ، هَوَى ، من الظهر إلى المساء الندى ،

يوم صيف ؛ ومع الشمس الغاربة

الساقطة من السمّت -

الأصل الإنجليزي :

thrown by angry Jove

Sheer o'er the crystal battlements 'from morn

To noon he fell ,from noon to dewy eve

A summer's day 'and with the setting sun

Dropped from the zenith-

يشعر ملتون ببرود بالغ إزاء الموضوع ؛ بمعنى أننا نضطر إلى الجلوس معه في الظل عن طيب خاطر ، اليوم بطوله ، دونما حاجة بنا إلى مزيد من الإشباع أكثر مما نحن عليه ؛ وإنه لمن المبهج المريح أن نحس أن الشيطان إنما يتزايد وقع تساقطه (هوى) أكثر فأكثر . ولكن ذلك لمجرد أن نقول : إن تأثير الصوت لأبد من تفسيره . وأنا نفسى أرى أن أهم طريقة من طرق أعمال الصوت هنا تتمثل في الوصل بين كلمتين عن طريق التشابه الصوتي حتى نضطر إلى تعرف الصلات الممكنة بين هاتين الكلمتين.

ومن بين ملاحظات جونسون ملاحظة أخرى تثير بعضاً من الأسئلة التي تستحق التنويه عنها :

" يقول لنا دايونيسيوس Dionysius نفسه ، إن صوت أشعار هوميروس يعرض في بعض الأحيان فكرة الكل bulk الجسدى corporal : ألا يعد هذا اكتشافاً قريباً جداً من ذلك الذي اكتشفه الأعمى ، الذي اكتشف ، بعد أن تحرى طبيعة اللون القرمزى لفترة طويلة ، أن هذا اللون لا يمثل شيئاً قدر ما يمثل قعقة البوق المتواصلة ؟ "

يبدو أن الأعمى قد توقع ذلك الذي نادت به الأنسة ستويل Sitwell ، التي

استعملت - فى رأى - هذا التشبيه استعمالاً عادلاً بحق . تقول الآنسة ستويل أيضاً :

الضوء ينهق مثل حمار صغير (جحش) ،

الأصل الإنجليزى :

The light is braying like an ass,

وهو ما يعتمد فى تأثيره على المنظر الكامل الذى يجرى وصفه . وفى مثل هذه الحالات يكون الفهم فى ضوء حاسة من الحواس موصوفاً أو مشبهاً به ؛ وقد أطلق على ذلك اسم الانسجام المتزامن synaesthesia ، ومن الواضح أن ذلك يكون له تأثير واضح فى بعض الأحيان . إن التشبيه يعيد القارئ ويلقى به على الحالات الوجدانية affective غير المحددة ، تلك الحالات التى تعد كلها أمراً مشتركاً بين كل هذه الأحاسيس sensations ؛ ربما يُعيد التشبيه القارئ إلى حالة من حالات الطفولة قبل أن تتميز فيها هذه الأحاسيس الواحدة عن الأخرى ؛ كما قد يستحث مثل هذا التشبيه نوعاً من أنواع الاضطراب فى طرق الاستشعار لدى القارئ (حتى تصبح الصور الذهنية للمتخيل أصواتاً محولة) مثل تلك الاضطرابات التى تحدث جراء الشقيقة (صداع نصف الرأس) أو الصرع ، أو جراء المخدرات التى من قبيل المسك mescal . إن أكلة المسك يحدث لديهم الانطباع نفسه الذى يشيع بين قراء الشعر "الخاص" ، إلى حد أنهم يرون أثناء هذا الانطباع ألواناً مبهجة ولكنها مختلفة تمام الاختلاف ، أو إنهم قد يعرفون شيئاً قد يكون مهماً جداً وشيقاً تماماً إذا ما استطاعوا أن يتبينوا فقط كنه هذا الانطباع . أما كيف يمكن لاضطراب من هذا القبيل ، أن تكون له أهمية خطيرة لدى قارئ الشعر فأمر يصعب فهمه وتبينه ؛ كما يصعب أيضاً تعرف الطريقة التى تمكن المرء من الوقوف على الوقت الذى يحدث فيه مثل هذا الاضطراب . الغالب أن الأمر لا يزيد عن كونه وسيلة من وسائل الإصرار على غموضات من النوع الأول ؛ كما نجد أيضاً أن التشبيه الأساسى لا هو بالحقيقى ولا هو بالزائف ، كما أن الإنسان يُعاد إلى سلسلة من التداعيات associations الممكنة ، فيما يتعلق بالخلفية الاجتماعية التى يمكن أن نتوقع فيها الأحاسيس التى من هذا

القبيل ، أو إن شئت فقل الحالة النفسية التى يمكن أن نبحث فيها عن مثل هذه الأحاسيس . ويبدو أن الأنسة ستويل sitwell كانت تستعمل هذه الوسيلة فى أغلب الأحيان بيقظاً من بيارق التحدى ، مصرة بذلك على أن المعنى الرئيسى ليس هو ما تقيمه ، وأن القارئ يتعين عليه أن يضع نفسه فى إطار ذهنى شاعرى أو إطار ذهنى استقبالى receptive . (وهذان الأمران يتشابهان من حيث إنهما - ولأسباب مختلفة تماماً - ينسجمان مع حالتى النفسية) ولكن هذا مجرد أن يدفع ، بشكل من الأشكال ، فكرة التراسل إلى الوراء إلى مسافة أبعد ؛ ترى ، كيف يتسنى لهذه الأحاسيس أن تبدو مناسبة لخلفيتها الاجتماعية أو لحالتها النفسية ؟ يظهر أن إدجار آلين بو Poe كان منفعلاً بشأن الألوان على نحو يذكركنا بتقارير الناس عن المسكل ، ومع ذلك فإن المسكل ما هو إلا نوع من أنواع المخدرات المكسيكية وربما يكون قد جربه ؛ معنى ذلك أن المرء لا يستطيع أن يستخلص من ذلك شيئاً ذا مغزى عن الشعر . كما يستعمل سوينيرن فى أغلب الأحيان وسائل تحتم أعمال الانسجام المتزامن sy-mesthesia ؛

صوتك عبير ينوى فى لهب ، الأصل الإنجليزى :

Thy voice is an odour that fades in a flame,

وكل ما هو على شاكلته ؛ ومع ذلك فإن هذا يعد مجرد جزء من استعمال سوينبرن Swinburne للقواعد ، التى يمكن عن طريقها إذابة العديد من الأخيلة con-celts الدقيقة لتتحول إلى غموض ؛ وقد يكون من قبيل القراءة الخاطئة هنا أن نخلط بين طرق الاستشعار sensation . ولا يمكن حسبما أرى أنا هنا أن يكون استعماله لهذه الوسيلة شبيهاً مطلقاً باستعمال الأنسة ستويل لها (الوسيلة) .

وبطبيعة الحال ، فإن الشاعر عندما يصف التصويرات الزيتية ، مثلاً يفعل سبنسر Spenser فى أغلب الأحيان ، يفترض أن الألوان أنفة الذكر تحدث فعلها فينا مثلاً تحدثه فى الصورة الزيتية ، وهنا تصبح مسألة تحليل الفنون البصرية أصعب بطبيعة الحال من تحليل الشعر ، والسبب فى ذلك أن طرق الإشباع فى الفنون

البصرية إنما تبعد عن المنظومة اللفظية التي تُقيمُ الذكاء الاستطراذى نفسه عليها فى المعتاد . وعلى كل حال ، فأنا لست مؤهلاً للقيام بمثل هذا العمل وإن أحاول القيام به هنا ؛ وأنا أورد هذا الأمر الخطير هنا وأشير إليه باعتباره طريقة من الطرق التى ربما يحدث الشعور بها تأثيره ، ومع ذلك سوف أسلم أن بوسعى تجاهل مثل هذا الأمر . وقد تجدر الإشارة هنا إلى الأمل الرائع الذى مفاده أن التأثيرات التى من هذا القبيل لا تعتمد فى حقيقة الأمر على انحراف فسيولوجى غامض ، يمكننا إستغلاله على حدة ، لإحداث "الخداع" deceive ؛ ولكن على العكس من ذلك هناك مجال للتحليل بالطريقة التى يمكن أن تعتبر بمقتضاها التصويرات الزيتية التى تروق لمدرسة بعينها من مدارس الشعراء ، عناصر من عناصر الإحساس ، علاوة على إشارة هؤلاء الشعراء إلى هذه العناصر إشارة صريحة فى شعرهم .

من هنا تتجلى أهميه اكتشاف الأعمى ، ولكن يتعين علينا أن نتحول الآن إلى ما قاله دينيسسيوس نفسه ، فقد يكون ذلك مهماً جداً بحق . فقد سبق أن نوهت منذ قليل إلى أن النظرية التى مفادها أن اللغة هى فى أصلها منظومة من الإشارات باللسان ؛ وليس هناك من شك فى أنه ما أن يعترف مؤيدو فكرة الصوت الصرف بأن الصوت له شىء من العلاقة مع المعنى ، حتى تهب إليه نظرية السير ريتشارد باجيت Richard Pa-get Sir عن التفسير لتقدم له قدراً كبيراً من المساندة المنطقية العقلانية . وكنا نحس ، إذا ما نحينا جانباً الكلمات التى من قبيل الكلمة 'pop' التى يقولون لها "يفرقع" بلغة القوم ، أو بمعنى آخر الكلمات التى تشبه معانيها ، إذا ما نحينا هذه الكلمات جانباً نجد أن هناك كلمات من قبيل الكلمة wee ، التى تناسب معناها تماماً ؛ ونظرية باجيت تفسر ذلك (بتناول الصائت vowel فقط ، فى هذا المثال القصير) بمقولة مفادها أنه بينما يحرك نطقنا لكلمة huge ، اللسان إلى الخلف بعيداً عن الأسنان ، محدثاً بذلك أكبر فراغ ممكن ، فإن نطقنا للكلمة wee يحرك اللسان بالقرب من الأسنان ليترك بينه وبينها أقل فراغ ممكن . وبهذه الطريقة لا يكون الصوت وحده ، وإنما خبرتنا بطريقة إنتاج الصوت ، هى التى تمثل فى واقع الأمر فكرة الكل الجسدى بصورة مستمرة، وهذا هو ما ظنه جونسون أمراً مستحيلاً .

والأصوات كلها يمكن اختزالها إلى إشارات بهذه الطريقة ، بطريقة خيالية لا أكثر ولا أقل ؛ معنى ذلك ، أن الأصوات كلها إنما تحمل شكلاً من أشكال الإيحاء بالحجم

أو الشكل أو الحركة أو الضغط ، أو الفوقية أو التحتية أو الأمامية أو الخلفية ، و أن ذلك هو كل ما يمكن أن توصله الأصوات بحد ذاتها . ومن هنا يمكن أن تكون لهذه النظرية جاذبية و سحر خاص عند الماديين أولئك الذين أرادوا تفسير كل شيء بلغة كل من إقليدس ونيوتن ، وهذه النظرية تقدم شكلاً من أشكال الضمان الذي مفاده أن التفسير سوف يكون صورة على السبورة و إنه لمن سوء الطالع أن جاء تطوير هذه النظرية متأخراً ، في الوقت الذي لم يعد إيمان الفيزيائيين بالصورة على السبورة مثلاً كان عليه من قبل ، وإنما أصبح يفسر شيئاً من تأثير اللغة الذي أصبح إنكاره أمراً صعباً .

ومن الواضح أن هذا يشكل ميداناً آخر من ميادين تحليل الشعر في المستقبل ؛ وذلك عندما يصبح بالإمكان تسجيل الأفكار الجذرية التي يمكن للكلمات أن توحى بها بحكم طبيعتها ، إذ سيصبح بإمكاننا ومن المفيد لنا أن نناقش بشيء من التفصيل إلى أي مدى يعد صوت الكلمات صدى لمعناها . ومع ذلك تظل مثل هذه العملية معرضة لكثير من التحديدات و القيود العجيبة.

"... في ضوء قلة الإيماءات الفمية وندرتها النسبية ، فإن كل إيماءة من إيماءات الفم - تلك الإيماءة التي تنتج صوتها الخاص بها أو كلمتها الجذرية الخاصة بها - يتعين عليها أن تمثل stand for عدداً كبيراً من الإيماءات اليدوية (أو الإيماءات الجسمانية الأخرى) ؛ أو بمعنى آخر ، إن كل كلمة جذرية من الطبيعي أن تكون معرضة لأن تحمل معاني كثيرة مختلفة

ويمكن أن نلاحظ هنا نقطة أخرى ؛ أن هذه الإيماءة الفمية نفسها يمكن تأويلها construed بطرق عدة مختلفة . من هنا ، فإن حركة اللسان أو الشفاه يمكن أن تمثل حركة إيمائية pantomimic ترمز إلى حركة حقيقية ، أو إلى علاقة مكانية spatial من نوع ما ، كأن تكون هذه العلاقة ، الفوقية ، أو السفلية ، أو الحولية around أو قد تمثل هذه العلاقة شكلاً من الأشكال المرسومة رسماً كفافياً (١٠) outline . وأخيراً ، فإن أي معنى من هذه المعاني ، يمكن استعماله استعمالاً تجارياً لا مادياً ."

(السير ريتشارد باجيت ، كلام الإنسان)

ومن ثم ، وبعبارة عن الغموضات التي في اللغات مكتملة التطور ، التي من قبيل اللغات التي أقترح دراستها ، يتعين علينا أيضاً أن ندرس الغموضات (من النوع نفسه ، ولكنها تختلف اختلافاً تاماً من حيث تفاصيلها) التي تكمن بصورة دائمة في رمزية الصوت الأساسية .

وهذا يوحى بأن عملية تحليل تأثير القصيدة ، الذي لا يكون بلا جدوى لا تماماً وإنما بما يكفي ، لا بد وأن يكون شيئاً من الأشياء المعقدة المستحيلة تماماً ؛ بمعنى أن المرء يتعين عليه أن يتنازل عن الآمال التي تراوده حول القيام بمثل هذا الأمر ، وأن يرتد إلى اللاعقلانية ^(١١) النظرية العلمية . صحيح أن عدم التفسير يمكن أن يكون مناسباً ، ولكن ، أي سبب حقيقي ، يمكن اكتشافه تجدر الإشارة إليه ، من ناحية أخرى ؛ إذ كلما زاد فهمنا لردود أفعالنا الخاصة بنا ، قل وقوعنا تحت رحمة ردود الأفعال التي تكون من هذا القبيل.

من هنا ، قد يكون من الصحيح تماماً ، وكنوع من أنواع الاستبطان ، أن نحكم على نوعية القصيدة بشيء محسوس مثل الصوت وشيء محسوس أيضاً مثل "الايقاع" ، ومع ذلك فإن مثل هذه الحقيقة لا تستدعي القيام ببعض الاستنتاجات ، ومن المحتمل أن تكون مثل هذه الحقيقة مضللة وخادعة أيضاً . فقد يستعمل المرء استعارة مكانية spatial ويستعمل معها حشواً كي تبدو أقل أهمية . "يضاف إلى ذلك أن صوت الكلمات لا يدخل إلى ذلك المكان من الدماغ إلا بالقدر الذي تحدث الكلمات تأثيرها بوصفها كلمات وحسب". أما الشكل الذي يكون عليه "إحداث التأثير" هذا ، فهو ما سوف أناقشه في الفصل الأخير من هذا الكتاب .

وقد استخلص من نظرية الصوت الصرف أن المعنى الناتج عن الكلمات لا يحتاج إلى تعريف ، وأنه يكفي تعرف معنى الكلمات ككلمات منفردة ، كما يكفي أيضاً تعرف ما يكفي من نحو syntax هذه الكلمات حتى يتسنى لنا قراءة هذه الكلمات قراءة صحيحة بصوت عالٍ . وهذا الاستنتاج صحيح إلى حد ما ، ولكن من الأفضل أن ننظر إلى هذه الحالة من المعرفة المحدودة باعتبارها حالة من حالات التردد المعقدة التي تنطوي على قدر كبير من تقييم الاحتمالات ، كما تشكل هذه الحالة من المعرفة

المحدودة جهلاً أقل من أى تعليق منظم للحكم . الأمر الثانى ، والأكثر خطورة ، هو أنه قد استُخلص من هذه النظرية ما مفاده أننا معرضون لتدمير القصيدة إذا ما اكتُشِفَ معناها ، كما أن من الضرورى أن نحافظ على براءة الإنسان فيما يتعلق بمعنى الأشعار ، وأن الإنسان يتعين عليه أن يستعمل الإحساس مع أقل قدر ممكن من الذكاء . وهذا الاستنتاج ، أيضاً ، يصدق بدوره فى معظم الأحيان ، ولكنى أضع خطأً أخلاقياً هنا ، وأقول إن ذلك إنما ينطبق على الشعر الغث فقط . فالناس يشكُّون ، وهم على حق فى أغلب الأحيان ، فى التحليل ، باعتباره ملاذاً للمجدين عاطفياً ، ولكنهم يقولون ذلك لجرد القول بأن التحليل إنما يتم على نحو سيئ فى معظم الأحيان . وبقدر ما يحدث مثل هذا التدمير من جراء استعمالنا لذكائنا ، يكون قبول الناس لهذا التدمير وتسليمهم به ؛ وقد يكون من المعقول أن نصبح مهتمين بقصيدة أخرى ، حتى لا تكون الخسارة جوهرية ، والسبب فى ذلك أن هذه هى الطريقة المعتادة لتعلم تقييم الشعر .

أما فيما يتعلق بالاعتقاد فى الجو العام Atmosphere ، الذى سوف أورد عنه هنا بعض الملاحظات غير الكافية ، فيمكن اعتباره استنتاجاً ثالثاً من نظرية الصوت الصرف . يقول النقاد صراحة ، فى أغلب الأحيان ، أو ضمناً بطريقة عابرة : إن أى شىء من التأثير الشعرى إنما يُوصلُ شيئاً حميماً غامضاً ، شيئاً من الغريب أن يستطيع الشاعر توصيله ، شيئاً من الإحساس لا يرتبط بأية حاسة من الحواس . وقد يكون هذا الشىء مجرد تقرير statement للطريقة التى استعمل النقاد بها انتباههم الشعورى عند قراءتهم للقصيدة ؛ ومن هنا يصبح اللحن الموسيقى إحساساً مباشراً ، ومع ذلك فإنه لا يصبح غير قابل للتحليل إلى أنغام منفصلة حتى فى لحظة الاستشعار . معنى ذلك أن اللحن chord يمكن استشعاره أو التفكير فيه ، وهذان الحالتان متماثلان ولكنهما مختلفان ؛ كما أن مسألة القيام بالأمرين فى آن واحد يتطلب الممارسة والتمرين . أو أن العبارة قد تعنى ، وهذا لا يمكن إنكاره ، أن هناك شيئاً من الاضطرب والخلط قد حدث للحواس . وقد تعنى العبارة أيضاً ما هو أهم من ذلك بكثير ، وينطوى على المفارقة بين "الإحساس" و"الشعور" ؛ بمعنى أن ذلك الذى أوصله الشاعر لا يعد تجميعاً للمعانى النحوية ، التى يمكن تحليلها ، وإنما هو "حالة نفسية"

mood ، و"جو عام" atmosphere ، 'شخصية' ، أو موقف من الحياة ، أو إن شئت فقل إنه شكل غير فارق من أشكال الكينونة .

ومن المحتمل أن الإنسان ، بوصف ذلك شكلاً من أشكال الذوق فى الدماغ ، يتذكر خبراته الماضية الخاصة على هذا النحو ، بما فى ذلك خبرة قراءته شاعراً من الشعراء . ومن المحتمل أيضاً ، أن تكون طريقة الفهم هذه مرتبطة بعلاقة مع حالة الجسم كله ، وانها تكون قريبة على النحو الذى نتمكن معه من الحصول على معرفة مباشرة بالذات . وربما نقول - بناء على ذلك :- إن أى شكل من أشكال التحليل النحوى للشعر يصبح أمراً تافهاً ، نظراً لأن مثل هذا التحليل يتعين عليه إغفال الجو العام ؛ هذا الجو يتم توصيله بطريقة من الطرق هى أساسية وغير معروفة باعتبار الجو العام ناتجاً ثانوياً من نواتج المعنى ؛ وأن التحليل لا يتطلع إلى شىء سوى تجاهل هذا الجو العام ؛ وأن النقد لا يملك إلا أن يصرح بأن هذا الجو العام إنما هو موجود بالفعل (فى القصيدة) .

وقد يُفسَّرُ هذا الاعتقاد ، إلى حد ما ، رداً على كثير من أشعار القرن التاسع عشر ، وكيف أن أناساً نوى حواس نقدية هم الذين كانوا يكتبون هذه الأشعار . لقد راقت لأولئك الناس ، بحق ، أشعار الأجيال السابقة نظراً للذوق الذى خلفته هذه ١٧٠ - فى الدماغ (الذهن) ، ولكن نظراً لفشل هؤلاء الناس فى إدراك أن عملية وضع مثل هذا الذوق فى ذهن (دماغ) القارئ إنما تنطوى على قدر كبير من العمل الذى لا يكون له إحساس الذوق فى الذهن طوال صنعه ، محاولين بذلك تصور ذوق فى الذهن ثم وضع هذا الذوق مباشرة على أوراقهم ، وبذلك أنتجوا مذاقات كانت فى واقع أمرها مذاقات باهتة ، راضية عن نفسها وغير بهيجة أوسارة . ومع ذلك فإن القول بأن النتائج التى ترتبت على الصيغة النقدية كانت سيئة الطالع لا يعنى أن هذه الصيغة لم تكن صادقة أو غير مستعملة ؛ إذ من الضرورى جداً للناقد أن يتذكر الجو العام ، والسبب الأساسى لذلك هو أن الناقد لابد أن يركز على القصيدة كلها التى يتحدث عنها بدلاً من تركيزه على أشياء بعينها ليكتشفها كى يتحدث عنها .

يتمثال موقف الناقد إذا ما أراد تطبيق التحليل اللفظي على الشعر مع موقف العالم عندما يريد تطبيق النظرية الحتمية (١٢) على العالم . تطبيق التحليل اللفظي قد لا يكون صحيحاً أو سارياً في كل موقع من المواقع ؛ وإذا ما سلمنا بصحته وسريانه في جميع المواقع فإنه قد لا يفسر كل شيء ؛ ولكن ما دام الناقد يتعين عليه أن يؤدي أي عمل من الأعمال فإنه يتعين عليه أيضاً أن يسلم بصلاحيته هذا التحليل وسريانه في المواقع التي يعمل الناقد فيها . وترتيباً على ذلك ، فأنا أسلم أيضاً بأن "الجو العام" هو عبارة عن الوعي بما يتضمنه المعنى ، ومن رأى أن هذه الفرضية أجدى وأنفع في حالات أكثر بكثير مما نتصوره .

وسوف أحاول تزكية هذا الرأي بأن أورد هنا ما يبدو لي مثلاً واضحاً على ذلك ؛ إنها حالة ، يتم فيها توصيل حالة وجدانية توصيلاً مفعماً بالحيوية ، عن طريق وسائل لا علاقوية بشكل خاص . فقد يبدو ماكبث Macbeth ، في الأبيات الشهيرة التالية ، وكأنه يفعل شيئاً فسيولوجياً وعجيباً ، شيئاً خارج الاستعمال المعتاد للكلمات . يحدث ذلك الشيء عندما يستفز ماكبث كراهيته المنهكة ويستنهضها كي يغتال كلا من بانكو Banquo وفلينس Fleance .

هيا ، أيها الليل المحكم ،

أغقف إلى أعلى عين النهار المتعاطف الرقيقة

وبيدك الدموية والخفية

ألغ وقطع ذلك القيد العظيم

الذي يُبغضني شاحباً .

الليل يحلّك والغراب

يطير قاصداً الغابة التي يمضي الليل فيها .

أشياء النهار تبدأ في الغروب ، وفي النعاس

في حين أن عملاء الليل السود يفعلون ما هو أسوأ لفرائسهم.

إنك تتعاضم مع كلماتي ، ولكن اسكُن بلا حراك ؛
لقد بُدِئت الأشياء السيئة ، وهي تزيد من قوتها بالشر :
وعليه أرجوك أن تذهب معي .
(الفصل الثالث . المشهد الثاني . البيت الخمسون)
الأصل الإنجليزي :

Come, seeling Night,
Skarfe up the tender Eye of pitiful Day
And with thy bloddie and invisible Hand
Cancel and teare to pieces that great Bond
That keepes me pale.

Light thickens, and the Crow

Makes Wing to th' Rookie Wood.

Good things of Day begin to droope, and drowse,
While Night's black Agents to their Prey's doe Rowse.
Thou marvell'st at my words, but hold thee still;
Things bad begun, make strong themselves by ill:
So prythee go with me.

(III. ii. 50)

حال بشرته (عن طريق الوخز بإبهامي فإن شيئاً شريعاً يظهر بهذه الطريقة)
By the pricking of my thumbs something, wicked
This way comes,
إحساس ماكبث بأنه منسحب إلى مسافة بعيدة داخل لحمه (مثل "فاسق" عجوز ،
حريق صغير في قلبه ، والباقي كله على جسمه البارد)
Like an old lecher, a small

fire all the rest on's body cold ، ولسنا بحاجة هنا إلى القول : إن هذا هو الإحساس بأن الأمر مُملٌ ، ومع ذلك فهو عبارة عن احتجاج عصبى حينى وبصوت عالٍ (إن الـ Hobbididance ينق فى بطن توم Tom) Hobbididance croaks in Tom's belly ، وقصارى القول : هو أن إطار الجسم كله ، حسب قراعتى لهذه الأبيات ، إنما يُشعل ويُفرضُ على القارئ ، ومن هذا الاتقاد يلهب ماكث ظهر طاقاته المنهكة كى تتحول إلى طاقات جديدة ، أو إن شئت فقل لتتحول إلى ذلك الاستعداد المعهود للقتل والاعتقال .

لقد حاولت ، عن طريق هذه الاقتباسات التى لعلها بالموضوع ، أن أوضح حجم العمل الذى يتعين على القارئ أن يكون مستعداً للقيام به من أجل شكسبير ، حاولت أن أوضح وأثبت كيف أن الإنسان إنما يستعين ببقية أعمال شكسبير كيما يضع الكثير فى أى جزء من أجزاء الأعمال التى كتبها شكسبير ، ومع ذلك فإن ما قمت به لا يفسر سوى القليل جداً . إذ يمكن أن نلاحظ تشكيلة من التدايعيات أو التأثيرات الصوتية المتماثلة : إنما نجد هنا حول كلمة "يزداد كثافة" thickens إحياء بمرق broth العرأفات witches أو الدم المتخثر ؛ هذا الإحياء ، الذى نرى فيه صوت الصائت فى الكلمة الدالة على "الضوء" light يأتى بعده مباشرة ، ومعه الحركة الناتجة عن تحريك دبس السكر ، والطقطقة الناتجة عن تكرار صوت "الكاف" K ، هذا الإحياء إنما يزيد على هذا النحو أيضاً شكلاً من أشكال الصدى الخشن ، الشفاف ، وتحت أقدام الدانسين فى الوحل الواعية ، إنما يوحى أيضاً بتكسر مفاجئ للعصى . وهكذا تصنع أصوات الصوائت ، فى النهاية ، ظلاماً متزايداً عندما يمضى الغراب crow قدماً إلى الأمام . ومع ذلك ، فنحن قد نندهش تماماً إذا ما حصل اثنان على النتيجة نفسها من جراء وضع التأثيرات الصوتية فى إطار كلمات وبهذا الشكل الذى هى عليه هنا .

ومن الأسلم هنا أن نوضح أن غريبان القَيْظ ، كانت تنذر بالشر تحت أى ظرف من الظروف :

العرأفون ، والعلاقات المفهومة ، قد

أَحْضَرُوا ، بواسطة العتق ، وَالزُّمْتُ ، والغُدَّاف ، إلى الأمام

أَسْرُ (١٣) مُهْدِرٌ لِلدَّمِ

(الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، البيت ٥٢١)

الأصل الإنجليزى :

Augurs, and understood Relations, have

By Magot-Pyes, and Choughes, and Rookes, Brought forth

The secret'st man of Blood;

(III. iv.125.)

ومن الأسلم أن نُبرِّز هنا أيضاً أن ماكبث نظر من النافذة نظراً لأن "بانكو" كان قد تحدد اغتياله بعد الغسق مباشرة ؛ وبالتالي كان يريد أن يعرف انصرام الزمن ، ومن الأسلم أيضاً أن نشير هنا إلى أن تعقد الموقف الدرامى إنما ينتج يوماً عن قطع الحوار للنظر من النافذة ، وبخاصة إذا ما تعين ملاحظة شكل من أشكال التشخيص فى الخارج . غير أن ملاحظتنا لهذا النوع من التشخيص تحتم علينا سحب أنفسنا من الخوف من تأثير هذا التشخيص ، وأن نكون على استعداد لملاحظة النقاط التى لاصلة لها بالموضوع والتى يمكن أن تكون مفتاحاً إلى مثل هذا التشخيص . ومن رأى أن الغراب المسالم الوحيد ، الذى يتحرك صوب السرير وكذلك الغربان الأخرى ، هو الذى يُجْعَلُ بصورة غير طبيعية شبيهاً لـ ماكبث Macbeth وشبيهاً لقاتل يواجه صعوبة من هذه الغربان ؛ وهذا هو ما توحى به الأبيات التى تجيء بعد ذلك ، التى لا تقول إن كان الغراب أو لم يكن واحداً من أشياء النهار الطيبة Good things of day أو إنه واحد من عملاء الليل السود night's black agents (إنه أسود black ، تحت أى ظرف من الظروف) ، بالطريقة نفسها التى تتزايد بها كثافة thickens الضوء light ، وكما ينقلب رجل على رجال ، ينقلب أيضاً غراب على غرابان crows ، وربما أوحى بذلك أيضاً الشكل المثقل بالاحتمالات الذى يكون عليه صوت الغراب فى مثل ذلك الوقت ، وربما أوحى به أيضاً حدة أجنحة هذا الغراب فى مواجهة لهب السماء المتساوى بعد

غروب الشمس ؛ ولكنى أرى ، بشكل أساسى ، أن ما يوحى بذلك هو استعمال كلمة "الغدأف" rook وكلمة "الغراب" crow .

والمعروف أن "الغدأف" rook يعيش فى جماعات وهو نباتى بصفة أساسية ؛ أما "الغراب" crow فيمكن أن يكون اسماً آخر للغداف rook وبخاصة عندما يُرى على انفراد ، أو قد تدل هذه الكلمة على غراب الجيف carrion الوحيد . وهذه التورية المُخضعة مقصود بها هنا أن تعنى أن ماكبث ، وهو ينظر من النافذة ، إنما يحاول أن يرى نفسه قاتلاً ، وأنه يستطيع فقط أن يرى نفسه كما فى موقع الغراب crow ؛ إنه يرى أن نهار day قُوتُه ، قد بدأ ينتهى الآن ؛ إنه يرى أن عليه أن يميز نفسه عن الغداف الأخرى بفارق الاسم "غراب - غداف" rook - crow ، شأنه فى ذلك شأن اللقب الملكى وحسب؛ إنه يرى أنه قلق وضجر فى أعماقه ، كيما يكون على وئام مع الغداف الأخرى ، وليس قاتلاً لها ؛ إنه يرى ، لم يعد بعد ، ولايحتمل له ، أن يتوحد مع الغداف rookery ؛ إنه يرى أنه يقتل بانكو فى محاولة يائسة للحصول على راحة البال (١٤) .

الاهتمام بـ "الجو العام" موقف نقدى مصمم من أجل شعراء القرن التاسع عشر ، ويناسبهم بصفة خاصة ؛ إذ يقول لنا هذا الاهتمام شيئاً عن هؤلاء الشعراء ، علاوة على أنه يفسر بصورة جزئية الأسباب التى جعلت هؤلاء الشعراء أقل غموضاً بالمعنى الذى أقصده هنا من مصطلح الغموض . فقد وجد هؤلاء الشعراء ، أنفسهم لجملة من الأسباب ، يحيون فى ظل إطار فكرى كانت تصعب فيه كتابة الشعر ، إطار كان الشعر فيه غير مناسب ، أو إنه كان ذا علاقة بدنياً المال والأعمال ، وبخاصة دنيا المال والأعمال التى فيها البقاء للأصلح ، أو إن شئت فقل : إن ذلك الإطار كان انغماساً لطبيعة الإنسان المتدنية فى معتقدات كان العلماء يرون أنها غير حقيقية . كما كان لهؤلاء الشعراء ، من ناحية أخرى ، جمهور كبير يتطلع إلى الهرب من هذا الإطار الفكرى أيام العطلات ، مثلما كان يفعل هؤلاء الشعراء بأنفسهم . وترتيباً على ذلك ، فقد استغل كل هؤلاء الشعراء تقريباً ، جوهرأ أصيلاً من عالم طفولتهم ، تلك الطفولة التى كانوا خلالها قادرين على تصور الأشياء تصوراً شعرياً ، ومهما كانت طبيعة ذلك

الذى يكتبون عنه فإنهم كان يرضعون من ذلك العالم المحدود الفاسد رضعة ثابتة كانت بمثابة إلهامهم الشعري . فقد كتب السيد / هارولد نيكلسون Mr Harold Nicolson بشكل ممتاز عن تركيز الشاعر سوينبرن Swinburne على انفعالات قراءاته وخبرته الباكورة ، لما كُتِبَ أيضاً عن الموقف الفريد في حياة تينيسون Tennyson ، ذلك الموقف الذى احتلته تلك الريح الباردة المتأوهة من حول طفل متخوف من انطباقها على المستنقعات . أما وردزورث Wordsworth فلم يكن لديه من إلهام صراحة ، سوى استعماله ، أيام صباه ، للجبال باعتبارها طوطماً أو أبا بديلاً ، إضافة إلى أن بايرون Byron ، لم يهرب إلا في أواخر حياته فقط ، وبخاصة في النشيد الثالث من قصيدته التى عنوانها دون جوان Don Juan ، من التركيز على خبرة صباه ، الذى ركز فيه على شقيقته ، والذى بقى معه حتى ذلك العهد ليشكل كل ما يتعين عليه قوله . أما فيما يتعلق برغوب كيتس Keats فى الموت وفى أمه ، فقد تحولت هذه الرغبة إلى قول ماثور بين المتعلمين . أما شيلى Shelley ، فلربما لا يبرز لنا كشاعر يحافظ على تمايز واضح بين العالم الذى كان يعتبره واقعياً والعالم الذى كان يكتب الشعر منه ، ولكن ذلك لم يحسن أياً من هذين العالمين عند شيلى Shelley ؛ أما بالنسبة لكل من براوننج Browning وميريدث Meredith ، اللذين كتبنا من العالم الذى عاشا فيه ، فهما يؤثران فى اعتبارهما من كتاب الرواية الجيدة التى ليس فيها إلهام غنائى على الإطلاق . صحيح أن كوليردج Coleridge ، اعتمد على الأفيون أكثر من اعتماده على المعشبة nursery . غير أن الاهتمام الرئيسى والمادة الأساسية لكل هؤلاء الرجال إنما كانت تتمثل فى انفعال مفروض ، وإحساس غير مسبب بالدفع ، والإنجاز والإشباع ، وإحساس باحتضان الإنسان لعالم الأحلام الخاص (١٥).

بدأ الشك أيضاً ، فى ذلك العصر ، فيما إذا كان هذا الرجل أو ذاك "ناضجاً" ، الأمر الذى أخذ يتعمق منذ ذلك الحين ويشغل عقول أولئك الذين كانوا مهتمين بأصدقائهم . وهذا شو ماكولى Macaulay يشكو فى موقع ما من كتاباته أن الإنسان فى عصره كان يمكن أن يتهم بأن له عقلية طفل ، هذا الكلام لم تكن إمكانيات عدم النضج قد استغلت مطلقاً إلى الحد الذى يمكن أن تصبح عنده موضوعاً للحصر الشعبى .

ومن الطبيعي ، أن تكون هذه النظريات الصغيرة المتمسكة برأيها ، بسيطة بشكل مثير للضحك ؛ فالإشبعات الخيالية الجامحة هي والموقف الحمائي من حياة الإنسان الداخلية أمران ضروريان ، إلى حد ما ، في إنتاج الشعر ، وأنا لا أريد أن أزعم أن ، الرومانسيين لم يكونوا شعراء عظاماً . غير أنى أرى ، أننا سوف نقر ونعترف بأن الرومانسيين إنما كانوا يستفيدون من لغة مختلفة عن لغة أسلافهم ؛ ولعلنا نتخيل أن ، شكسبير أو بوب Pope لديه نبع من هذا القبيل . ولنا أن ننتظر من الرومانسيين ، بناء على ذلك ألا يستعملوا غموضات من النوع الذى ساقوم بدراسته حتى ييئثوا الحياة فى لغتهم ، أو يعطوها غموضات يهتم بها دارس اللغة بالشكل الذى هى عليه ؛ بمعنى أن تكون طريقة الاقتراب من هذه الغموضات سيكلوجية لا نحوية ، إضافة إلى أن ، تشويهاات هذه الغموضات للمعنى ستكون منتمية إلى مناطق من الذهن هى أكثر إظلاماً من المناطق التى تنتمى إليها الغموضات النحوية .

لقد طالت هذه المقدمة أكثر من اللازم وأصبحت مثقلة بالاحتمالات أكثر من اللازم أيضاً ؛ وأرى أن الوقت قد حان لاستقر على القليل الذى أستطيع عمله فى هذا الفصل ، والذى يجب أن يتمثل فى إيراد عدد قليل من الأمثلة التى تدلل على النوع الأول من الغموض . لقد خصصت الكثير من الفقرات السابقة لمجرد الدفاع وحسب ؛ وإذا كنا نقول أن المحلل اللفظى ما هو إلا رفيق فج لا علاقة له بالموضوع ولا يتعين عليه سوى التفكير فى الجو العام ، فإن الرد على ذلك يتمثل فى أن احتمال وجود جو عام لا علاقة للتحليل به ، لا يحتم بالضرورة أن يكون ذلك الجو العام جديراً بالاحترام تماماً .

لقد فكرت فعلاً فى مقارنة شيئين ، تلك المقارنة التى لا تقول إنهما بحكم ما هما عليه ، إنهما يمكن أن يقارنا . ففى هذين الشيئين نجد أن الاستعمال الزخرفى للطباق الناقص False antithesis ، واحد فى الأمرين ، برغم قلة شيوعه ، إذ نجد هذا الطباق يضع الكلمات فى تناقض مع بعضها بون أن يقول ، استناداً إلى ما تكون عليه هذه الكلمات ، إنها ينبغى أن تُقابل بعضها ببعض ؛ وسوف نجد فى الفصول اللاحقة من هذا الكتاب ، حالات تتضمن طرقاً عدة لمقابلة هذه الكلمات بعضها ببعض باعتبار هذه الحالات أمثلة على نوع متقدم من الغموض ؛ ومع ذلك فإن مثل هذه الوسيلة يمكن

استعمالها لإنكار الطباق الذي من هذا القبيل يعتبر إنكاراً تاماً . وها هو مثال صغير
أسوقه إليك من قصيدة بيكوك Peacock التي عنوانها : أغنية الحرب War Song :

نحن هناك ، فى نزاع مريك ،

سفكنا دماً يكفى للسباحة فيه ؛

يُتمنا أطفالاً كثيرين

ورملنا نسوة كثيرات .

النسور والغداديف

أتخمنها بجثث أعدائنا ؛

الأبطال والجبناء ،

حملة الرماح وحملة الأقواس .

الأصل الإنجليزى :

We there, in strife bewildring,

Split blood enough to swim in;

We orphaned many children

And widowed many women.

The eagles and the ravens

We gluttred with our foernen;

The heroes and the cravens,

The spearmen and the bowmen.

فى البيتين الأخيرين نجد أن بيكوك Peacock ليس معنياً بالتفكير ولا بتحديد
شئ أو إقناع شخص ما ؛ إنه يصنع مهذاً ويهدد نفسه فيه ؛ إنها نغمة رجل يتخيل
نفسه فى حالة نفسية غريبة عليه تماماً ، وينظر من حوله مسروراً وراضياً عن غياب
التفكير . كما يعطى الأبيات غائية من منظور أن الدافع هنا موضح على أنه الموت ؛

هناك أيضاً شئ من التأمل الضمنى لمسألة الفارق بين 'الأبطال' و'الجبنة' ، فيما يتعلق بتساويهم فى الوفاة ، كما أن هناك أيضاً شيئاً من تأمل العلاقات التى بين "النسور" و "الأبطال" وبين "الغداديف" و "الجبنة" ، غير أن هدوء الأبيات الأخيرة الذى لا علاقة له بالموضوع يقول : "إن هذه التغيرات يمكن أن تجرى فى أوقات أخرى ، ومع ذلك فإن هذه التغيرات والمقابلات لاعلاقة لها بمذبحتنا ورد فعل الطبيعة Nature على هذه المذبحة " ، ثم يمضى ببيكوك بعد ذلك إلى مجرد طريقة تقنية خالصة أخرى يصنف بها الموتى إلى فئات ، وعن طريق فشل الطباق antithesis يوضح بيكوك أنه لايفكر فى هذه الفئات إلا بوصفها كومة ضخمة .

كم كنت محبوبة ، كم كنت مكرمة ذات يوم ، لن يفيدك ،

مع من قرابتك ، أو من أنجبك ؛

كومة من الرماد هى كل ما يتبقى منك ؛

إنها هى كل ما تكونه ، وكل ماسيكونه المتفاحرون .

(بوب ، السيدة العيسة)

الأصل الإنجليزى :

How loved, how honoured once, avails thee not,

To whom related, or by whom begot;

A heap of dust is all remains of thee;

Tis all thou art, and all the proud shall be. '

(Pope, Unfortunate Lady.)

شطرا البيت الثانى يزعمان أنهما بديلان ، وهذا الزعم غير مبرر بشكل واضح ، وهذا - فى رأى - يتضمن الكثير جداً . ولو قدر للطباق أن يكون حقيقياً ، أو إذا ما قدر لهذا الطباق أن يعنى " أن إحدى علاقاتها كانت عظيمة ، غير أن والدها كان متواضعاً " أو عكس ذلك ؛ وهو ما يمكننا من التعامل مع كلمة "كم" how لتعنى "سواء كانت كثيرة أم قليلة" (ويمكن أن يكون معناها هنا "برغم أنك كنت عظيمة

جداً ") ، وإذا ما أخذنا البيت الأخير على أنه يقابل بينها وبين "المتفاخرين" The Proud ، فإن ذلك يجعل الكلمة تعنى ضمناً أنها متواضعة (ويمكن لهذه الكلمة أيضاً أن توحد هذه السيدة مع المتفاخرين ، وبذلك نستخلص وفاتهم جميعاً من وفاة أحدهم) . وهذا الإبهام obscurity يعد جزءاً من الجو "القوطي" (١٦) العام الذي أراده ألكسندر بوب لهذه القصيدة : "مولدها كان عالياً ، ولكن كانت هناك بقعة غامضة عليه" ؛ أو "مولدها كان عالياً ، ولكنه لم يكن أعلى من الميلاوات التي تعودت عليها" . وعلى كل حال ، فنحن نجد هنا أن الطباق غير الكامل يعثر على استعمال آخر ، حتى يتسنى لذلك الطباق توصيل موقف ألكسندر بوب للفاعل Subject . " كما أن العلاقات التي من هذا القبيل بسيطة ولا علاقة لها بمناقب هذه السيدة التعيسة ؛ إن كل إنسان له علاقة وله أب ؛ وصغر إعجابى بغطرسة العائلات الكبيرة جراء مثل هذه النقطة ؛ إضافة ، إلى مدى صغر نفاج قارئى ، الذى من غير المحتمل أن ينتمى إلى أسرة كبيرة ؛ وَلَكُم من الناس يمكن أن يكون هذا الفاعل Subject مستفيداً استفادة بالغة من الطباق ؛ ومدى صغر استفادة روح صغيرة مثلى من هذا الطباق" . إن ما يهم فى كل هذه الوسائل هى أنها تترك الأمر غامضاً للقارئ كي يخترع منه شيئاً ، كما تجعله يترك ذلك الشيء فى مؤخرة ذهنه .

واستعمال الصفة المقارنة comparative adjective ، شأنه شأن استعمال المقارنة التى لا تفصح بحكم طبيعتها عما يمكن مقارنته فى الشئين ، لا يفصح بدوره عما يُقَارَنُ اسم هذه الصفة به ؛ ونظراً لأن الصفات جميعها تقبل المقارنة بشكل من الأشكال ، فإن هذا المصدر من مصادر الغموض يعد مصدراً عاماً بما فيه الكفاية . وتعد الصفة المقارنة ، بشكل خاص ، المصدر الرئيسى لتصورات التائق اللفظى والبيانى وكذلك التباينات التى انزعت خلال "التسعينيات" ، تلك التصورات والمقابلات التى تعطى أى اسم من الأسماء صفتين متقابلتين وتترك للقارئ مسألة اكتشاف الطريقة التى تستعمل بها الصفات (١٧) . والأمثلة على هذه النوع من الغموض شهيرة جداً ، ويظن الناس أنها بلغت من التفاهة حداً لا تستحق معه أن نورد أمثلة للتدليل عليها . وسوف أورد هنا مثلاً من ترجمات السيد / ويلي Waley الصينية ، لأصر بمقتضاها على عمق الشعور الذى تحتويه وسيلة من هذا القبيل .

أسراع السنين ، فيما وراء التذكر .

مهيب سكون صباح الربيع هذا .

الأصل الإنجليزى :

Swiftly the years, beyond recall.

Solemn the stillness of this spring morning.

فى هذين البيتين نجد أن الذهن البشرى لديه مقياسان يقيس بهما الزمن .
المقياس الكبير الذى يأخذ طول الحياة الإنسانية على أنه الوحدة الأساس فى عملية
القياس ، وذلك حتى لا يتسنى عمل أى شىء عن الحياة ، إن هذه الحياة لها كرامة
حيوانية وبساطة حيوانية أيضاً ، ولا بد من النظر إليها من منظور قدرى مسالم . أما
المقياس الصغير ، فتتمثل وحدة قياسه فى لحظة الشعور ، ونتدبر كلاً من الفضاء
المجاور ، ونشاط الإرادة ، ارهاقات النعمة الاجتماعية كما نتدبر شخصيتنا أيضاً .
ومع ذلك فإن المقياسين متباعدان ليعطيا تأثير التحديد بعدين ؛ وهذان المقياسان لا
يتصلان نظراً لأن ذلك الذى يبلغ من الكبر حداً يصعب معه تصويره قياساً بالمقياس
الأول ، إنما يبلغ من الصغر حداً يصعب معه تصويره قياساً بالمقياس الثانى ، وإذا ما
أخذنا وحدات القياس على أنها تعنى قرناً وربع ثمانية ، فإن النسبة العددية بين هذين
المقياسين تصبح عشرة إلى عشرٍ ، كما يصبح متوسطهما هو يوم العمل المعتاد . أما
إذا ؛ ما أخذنا المقياس الصغير على أنه خمس دقائق ، فإن متوسط المقياسين يكون
الصيف بكامله . إن الهجيع وضبط النفس اللذين ينتجان عن استعمال المقياس الأول
يقارنان بالسرعة التى يظهر بها هذا المقياس ، السرعة التى تمضى بها السنون فى
مرورها على الإنسان ، ومن ثم معها الخوف من الموت ؛ أما حمى الحياة ، وتفاقمها ،
كما نعرفها من استعمال المقياس الثانى ، فهما يقارنان بهدوء الفضاء الخارجى ، ذلك
الفضاء الذى يعطينا المقياس وغيابه ، ومع القيمة المطلقة ، أو إن شئت فقل القيمة فوق
الزمنية extra-temporal ، المتصلة باللحظات القصيرة لمعرفة الذات التى يختص بها
هذا المقياس ، وبشئ من الأمن والأمان نظراً لأن مثل هذا المقياس يجعل الموت
بعيداً .

هذان المقياسان الزمنيان هما وتبايناهما متضمنان في البيتين الشعريين السابقين في عمل واحد من أعمال الفهم والإدراك بسبب الكلمتين : still التي معناها "بلا حراك" والكلمة swift التي معناها "سريعاً" . ولكن هاتين الكلمتين متناقضتين contradictory بالشكل الذي هما عليه ، فذلك يتطلب منا تصور هاتين الكلمتين بطرق متباينة ؛ وهذا بدوره يمكننا من مواجهة السماوات المفتوحة باستقرار وثبات جوابي من معرفة الذات ، كما يمكننا الشكل الذي عليه هاتان الكلمتان من مواجهة قصر الحياة البشرية بمعنى تهكمي مفاده أن هذه الحياة ما هي إلا صباح وريبع ، وأن الشتاء يسبقه صيف كامل ، كما يسبق الليل يوم بكامله .

وأنا أنعت كلمتي "سريعاً" swift و "بلا حراك" still هنا بالغموض برغم أن كلا منهما يقصد بها أن تشير إلى مقياس بعينه من المقياسين الزمنيين ؛ والسبب في ذلك أن هاتين الكلمتين تضعان في ذهن القارئ مقياسين زمنيين من خلال عمل واحد من أعمال الفهم والإدراك . ولكن نظراً ، لكون هذين المقياسين حاضرين، فهما يستعملان بشكل من الأشكال مع كل صفة من هاتين الصفتين ، كي تكون الكلمتان غامضتين بمعنى مباشر مطرد ؛ فسنين years عمر الإنسان تبدو "سريعاً" swift بالمقياس الزمني الصغير ، شأنها في ذلك شأن السديم ، ذلك الضباب الرقيق ، القادم من الجبال ، الذي يتجمع للحظة ، ثم يتبعثر كما أن "الصباح" morning يبدو "بلا حراك" still بالمقياس الزمني الكبير ، كي تصبح تلك اللحظة رؤيوية apocalyptic وسماوية إلى حد ما .

افتقار هذين البيتين إلى القافية ، والعروض والوسائل الصريحة الأخرى التي من قبيل المقارنة هو الذي يجعلنا نطلق عليهما بطريقة عادية اسم الشعر لا شيء سوى لإحكامهما ؛ فالشاعر صنع عبارتين statements كما لو كانتا متصلتين ، والقارئ مُجبرٌ على دراسة علاقتهما بنفسه. أما السبب الذي حتم على الشاعر اختيار هاتين الحقيقتين للقصيدة فمتروك للقارئ أن يخترعه هو بنفسه ؛ إذ سوف يخترع القارئ تشكيلة من الأسباب ويُنظّم هذه الأسباب في ذهنه هو وهذه في رأيي ، هي الحقيقة الأساسية في استعمال اللغة استعمالاً شاعرياً .

ومن بين الاستعارات الفاعلة من وجهات نظر عدة ، يمكن لنا أن ندرج ،
وبلا توسع كبير ، تلك الاستعارات التي يمكن تعرفها بوصفها استعارات من ناحية
والتي يمكن تلقيها من الناحية الأخرى ، على إنها مجرد كلمات فى إطار معناها
المكتسب ، واللغات كلها مكونة من استعارات مية شأنها فى ذلك شأن التربة المكونة
من رفات الجثث ، ومع ذلك فإن اللغة الإنجليزية ربما تنفرد بامتلائها بالاستعارات
التي من هذا القبيل ، تلك الاستعارات التي ليست مية ولكنها ناعسة ، كما أن هذه
اللغة عندما تصنع عبارة مباشرة ، فإنها تلونها بمقارنة تفهم ضمناً . والقاعدة
المدرسية المضادة للاستعارة المختلطة - التي تعد بحد ذاتها سلاحاً قوياً - أمر ضرورى
إلى حد كبير نظراً لوجود أولئك الناعسين ، الذين يتحتم التعامل معهم باحترام ؛
والاستعارات التي من هذا القبيل يصعب استعمالها عن استعمال كل من الكلمة
المعتادة أو الاستعارة ، والسبب فى ذلك أننا عندما نخلط بين الاستعارات التي من هذا
القبيل يتعين علينا أن نثبت أننا واعون لمعناها ، ولسنا مجرد مستشعرين لإمكانيات
اللغة وحسب .

الجمال ليس سوى زهرة

سوف تبتلعها التجاعيد .

السطوع يسقط من الهواء .

الملكاتُ مِثْلُ شاباتٍ وجماليات .

الترابُ أغلق عينى هيلين .

أنا مريض ، لا بد أن أموت .

ارحمنا ، يا الله .

(ناش ، آخر وصايا الصيف وعهده)

الأصل الإنجليزى :

Beauty is but a flower

Which wrinkles will devour.

Brightness falls from the air.

Queens have died young and fair.

Dust hath closed Helen's eye.

I am sick, I must die.

Lord, have mercy upon us.

Nash, Summer's Last Will and Testament.))

وأنا أطلق على الاستعارة هنا اسم الاستعارة المخضعة نظراً لأن الكلمة "يبتلع" devour لا بد أن يكون معناها هنا "يزيل" remove أو 'يحل محل' replace ، على ألا تحمل أى معنى إضافي من معانى القسوة أو أى معنى إضافي من معانى ذلك الذى يكون غير طبيعى . وقد تبدو هذه الاستعارة مختلفة تماماً عن ، ، استعارة المخضعة الأقل وضوحاً فى اشتقاق كلمة من قبيل "الفهم والإدراك" apprehension ، ولكن القارئ قد يتجاهل النتائج التى تترتب حتى على استعارة واضحة تماماً من قبيل الاستعارة التى فى الكلمة "يبتلع" devour . وإذا ما غصنا فى الاستعارة ، فقد نجد أنها تصنع من الزمن edax rerum ، كما أنها تجعل من التجاعيد علامات لأسنان الزمن ؛ والأكثر احتمالاً هنا أن هذه الاستعارة تقارن التجاعيد الأخدودية الطويلة التى تكون فى الوجه بالقرحات القارضة ، أو باليسروعات التى على بتلات الزهرة ، كما تقارنها أيضاً بالديدان التى ينبغى أن تُقَضِمَ فى القبر . ومن بين كل هذه المقارنات نجد أن مقارنة تجاعيد الوجه باليسروع (من "الزهرة" Flower) هى المقارنة التى تصر عليها المقارنة وتركز عليها أيضاً ، غير أن الخيال الأليزيثى Elizabethan لن يترك فرصة يسمح فيها بتهوية ديدانه الجثمانية المعجزة .

من ناحية أخرى فإن البيت الذى يقول :

السطوع يسقط من الهواء .

الأصل الإنجليزى :

Brightness falls from the air

يعد مثلاً من أمثلة الغموض عن طريق عدم الوضوح ، ذلك الغموض الذى أفرط

فى استعماله فى فترة ما قبل الرفائيليين Pre-Raphaelites . ومن الواضح أن بيت الشعر يمكن أن يدور عن تشكيلة من الأشياء . فالشمس والقمر يمران تحت الأرض بعد فترة طلوعها ، كما أن هناك نجوماً تهوى فى أزمان غريبة ؛ كما أن إيكاروس (١٨) هو وفريسة الصقور ، بعد أن حلقا طائرين فى اتجاه السماء ، سقطا fall منهكين أو ميتين ؛ والأشياء الدوارة اللامعة التى وضعها القرن السادس عشر على قمة مبنى من المباني كانت "تسقط" fall فى معظم الأحيان . أو بمعنى آخر ، إن الصقور ، والبرق ، وكذلك الأحجار النيزكية "تسقط" fall مشتعلة متوهجة من السماء على فرائسها . وإذا ما تناولنا "السطوع" brightness من الناحية التجريدية ، بمعنى ألا تعنى هذه الكلمة شيئاً ساطعاً ، فإنها من حيث المنفعة تصبح الضوء "يسقط" falls ، منعكساً انعكاساً مشتتاً ، من السماء . وما دامت الشمس أسطع من الأرض (وبخاصة عند الشفق) فإن السطوع يكون طبيعياً بالنسبة لها ؛ وما دامت الأرض يمكن أن تكون ساطعة عندما تكون السحب مظلمة ، فإن السطوع brightness يسقط falls من السماء إلى الأرض عندما يكون هناك تهديد بالرعد . "كل شيء خطير ، حتى السماوات غير متأكدات من سطوعهن" أو أن "الصفات التى فى الإنسان والتى تستحق الاحترام ليست طبيعية بالنسبة له وإنما هى عطايا مختصرة من الرب God ؛ إن هذه الهبات والعطايا تسقط fall مثل المن وسرعان ما تنصهر" . وبوسعنا أن نستخلص أيضاً ، من القمع الذى فى فكرة الرعد فكرة أخرى مفادها أن كرم الطبيعة Nature الآن فى زمن الطاعون" إنما يُقَاطَعُ interrupted على نحو خطير ؛ بل نجد أيضاً فى مشهد الاحتفاء السماوى البديع الذى كتب الشاعر القصيدة من أجله ، نجد فى هذا المشهد لطخة taint من الظلام فى الهواء نفسه .

وإنه لمن المناسب أن أشير هنا إلى نظرية ساخرة كتبها ناش Nash أو قصد إليها هنا من الكلمة hair (١٩) التى تدل على الشعر ؛ فهذه الكلمة ، مع أنها أقل خيالاً ، إلا إنها مناسبة جداً ؛ والغريب بحق (فالكهرياء هى وحيوية الشباب الغامضة هما اللذان سقطا fall من "الشعر" hair) إن هذه الكلمة تحمل الإيحاء نفسه الذى لصورتها الأخرى ؛ فضلاً عن أن هذه الكلمة تعطى معالم واضحة لمعنى واحد مباشر . والمعروف أن اللفظ (النطق) pronunciation أصيب باضطراب قليل فى العصر

الإليزابيثي من جراء التنفُّجية ، ونحن نتصور أن ناش Nash قصد إلى أن يكون للكلمتين تأثير بشكل أو بآخر . والآن ويعد كل هذه الجلبة التي لاداعي لها ، والتي أثّرت من حول اسقاط حرف الهاء aitches ، يصبح بوسعنا أن نتخيل الحال الذي سيكون عليه بيت شعر من هذا القبيل .

الحصول على المعنى النهائي لهذا البيت يحتم علينا أن ندرس البيت الذي يليه ؛ إذ يحتوى هذا البيت على حالة أخرى من حالات الشُّعر هي وضع الشيء جانب الآخر Juxtaposition ، كما هو الحال في :

التراب أغلق عيني هيلين .

الأصل الإنجليزي :

Dust hath closed Helen's eye.

في هذا البيت يتعين علينا أن نعرف هيلين على أنها جثة غير متحللة أو تمثال ؛ إن "التراب" dust من الخارج هو الذي يستقر على جفونها ، كما أن "التراب" هو الذي يوضح أن هذه الجفون مفتوحة منذ زمن طويل ؛ يضاف إلى ذلك أن الإيحاء بأن التراب dust إنما يتولد من مسارها هي شخصياً ، لا يجيء إلا في الخلفية Back-ground ، باعتبار أن تلك حقيقة لا يمكن مواجهتها بغير هذا الطريق . وكنتيجة لهذا الغموض ، يفرض البيت على "السطوع" brightness مقارنة أخرى أكثر إرعاباً ؛ فنحن نجد من ناحية ، أن الهباءات (٢٠) الساطعة bright هي التي ترقص في أشعه الشمس ؛ تلك الهباءات التي تسقط Fall وتصبح تراباً قذراً ومعدياً ؛ ومن الناحية الأخرى ، نجد أيضاً الخفة ، والمرح ، ونشاط الإنسانية التي سوف تؤول إلى تراب dust في القبر .

والكلمة إذا ما اختيرت على أنها "تفصيلة حية" ، أو على أنها خاص بالنسبة لعام ، تجعل القارئ يتشكك في وجود أسباب بديلة ربما تكون قد أدت إلى مثل هذا الاختيار ؛ والواقع أن المؤلف قد يجد من الصعب عليه أن يقول بذلك . ووجود العديد من الكلمات التي من هذا القبيل قد يُوجدُ طرقاً بديلة ننظر بها في هذه الكلمات طبقاً لأهميتها .

بان^(٢١) هو كُلُّنا ، فبواسطته نتنفس ، نعيش ،

نتحرك ، نكون ؛ ...

لكن عندما يُكشِّرُ ، فإن الغنم ، وأسفاه ،

والرعاة يذون ، وكذلك العشب .

(بن جونسون ، ذكرى بان السنوية)

الأصل الإنجليزي :

Pan is our All, by him we breathe, we live,

... We move, we are;

But when he frowns, the sheep, alas,

The shepherds wither, and the grass.

(Ben Jonson, Pan's Anniversary.)

كلمة "وأسفاه" Alas ، الكلمة التي تشرح لنا البنود التي يتعين علينا أن نأخذها ، مأخذ الجد من بين الكلمات التي ضمن القائمة هنا ، تنتمي إلى كلمة "الغنم" sheep بحكم الجوار والقرب وبحكم التقطيع العروضي للبيت ، كما تنتمي هذه الكلمة إلى كلمة "العشب" grass بحكم أنها تصنع معها قافية ، كما تنتمي هذه الكلمة أيضاً إلى "الرعاة" Shepherds ، برغم تواضعهم ، عن طريق عمليات الحكم والتمييز الإنساني ؛ هذه الكلمات تتصل ببعضها كي تعطى ثلاثتهم ما يستحقونه من اهتمام من ناحية ، وحتى يمكن الحفاظ على توازن الشعر verse والإبقاء عليه . الإيحاءات الإنجيلية التي لكلمة "العشب" grass باعتباره رمزاً لحياة الإنسان (كل صباح يكون أخضر وينمو ؛ وفي المساء يُقَطَّعُ ، وَيُجَفَّفُ وَيَذْوِي) تزيد من المهابة ؛ أو أنها ، من وجهة نظر أخرى ، تجعل المرور أمراً تجديفياً بشكل مناف للعقل ، والسبب في ذلك أن الرب بان Pan إنما يمثل هنا جيمس الأول James 1 . جمال الدوبيت couplet ، وعناصر استشارة الشفقة فيه ، و"تغنيهِ الشفاف" sheer song يتحقق عن طريق مهابة موسيقى الكلام

Intonation المفروضة ، من جراء صعوبة القول ، الأمر الذى يؤدى إلى إنتاج الاحتمالات كلها .

هذا الاعتبار الأخير مهم ، نظراً لأنه يَلْمَحُ بصورة أو بأخرى إلى الأسباب التى تدعو إلى أن تنتمى الوسائل التى من هذا القبيل إلى الشعر أكثر منها إلى النثر ، أو الأسباب التى تجعل الشعر مختلفاً عن النثر . فالشكل العروضى يفرض على النحو شكلاً من أشكال التفسير الحاد ، وهو ما يجعل النحو يؤتى أكله حتى عندما لا تكون هناك "أغنية" Song.

أريد أن أعرف قصاباً يرسم ،
خبازاً يُقْفَى من أجل مطاردته ،
صانع شمعدانات ، يُعَرِّف نفسه
أكثر على الأغنية ، أو ، يخرُس مصادفة
يُفْرِغُ زناد فكره على الناي .
(براوننج)
الأصل الإنجليزى :

I want to know a butcher paints,
A baker rhymes for his pursuit,
Candlestick-maker, much acquaints
His soul with song, or, haply mute,
Blows out his brains upon the flute.

(Browning.)

"أريد أن أعرف أن طائفة القصابين بكاملها ترسم" أو "أريد أن أعرف أن قصاباً يرسم" أو "أريد أن أعرف أنا شخصياً قصاباً يرسم" ؛ أية عبارة من هذه العبارات تصح أن تكون معنى البيت الأول من الأبيات المذكورة آنفاً ، وتحكيم أى عبارة من هذه

العبارات باعتبارها معنى للبيت ينتج عنه أن يكون معنى البيت على النحو التالي "أريد أن أعرف أن عضواً من طائفة القصابين احتمالية أن يكون رجلاً يرسم ضئيلة جداً لديه ، أو أنه يستطيع أن يفعل ذلك إذا ما أراد فى أى حال من الأحوال" . إن مطالب العروض تسمح للشاعر أن يقول شيئاً لا يدخل فى عداد الإنجليزية الدارجة المعتادة حتى يتسنى للقارئ أن يتعرف مختلف الأشكال الدارجة المعتادة القريبة مما يقوله الشاعر ، ثم يضع القارئ هذه الأشكال والصيغ إلى جوار بعضها ؛ وازناً احتمالات هذه الأشكال والصيغ نسبة إلى تقاربها من بعضها . من هنا ، فإن الشعر من منظور أسبابه هو من قبيل هذا السبب ، يكون أكثر إحكاماً ، فى حين أنه يبدو أقل دقة من النثر .

ولعل هذه الأسباب ، إضافة إلى أسباب أخرى ، هى التى تجعلنا نلاحظ بسرعة مدى الخطورة التى تترتب على عدم إحساس الشاعر بأسلوب الكلام المعاصر له ، ذلك الكلام الذى تدرب الشاعر فيه على أن يركز عليه قوى فهمه وإدراكه ، يضاف إلى ذلك أن عدم الإحساس من جانب الشاعر هذا ، هو الذى ينتج تلك الغثاثة *thinness* أو ذلك القوام الباهت الذى نجده عند الشاعر وليام موريس *William Morris* . وهذا هو السبب الذى يجعل وضع كلمات محددة مكتوبة بالخط الإيطالى طلباً للتوكيد (وهنا نجد الفيكتوريين^(٢٢) مذنبين أيضاً) أمراً شائعاً جداً ومبتذلاً ؛ فالجملة الجيدة البناء يتحتم عليها أن تقبل نبراً أية كلمة من كلماتها ، كما ينبغى عليها أن توضع من داخل نفسها الطريقة التى يمكن بها تركيب مواقع النبر التى من هذا القبيل . وفى كل من النثر والشعر ، فإن الانطباع الذى مفاده أن المضامين التى من هذا القبيل قد أمكن تناولها بمزيد من المحاكمة العقلية *Judgment* أكثر مما يمكن أن ندركه نحن ونتصوره ، ولذلك الانطباع الذى مفاده أيضاً أننا مع لغة كهذه ، نستطيع أن نستخلص منها المزيد من المعانى التى لا تحصى ولا تعد ، ولا نعرفها ، كل ذلك هو الذى يجعلنا نشعر بالاحترام إزاء أى أسلوب من الأساليب .

يضاف إلى ذلك أننى درست "مضامين" الجمل فيما يتعلق أصلاً بما تأخذه هذه الجمل قاعدة مسلماً بها ، وما يتحتم أن يكون فى الذهن إن قدر لمثل هذه الجمل أن تكون مناسبة . وأشهر مثال على ذلك هو الجملة التى تقول : "هل توقفت عن ضرب

زوجتك؟ " Have you stopped beating your wife ؟ ، تلك الجملة التي تزعم أنها تعرف بالفعل أنك معتاد على ضرب زوجتك . وهنا يمكن تحديد شكل من أشكال المضامين التكميلية : ما الذي ينبغي ألا يكون في الذهن إذا أردنا للجملة أن تكون مناسبة ؟ ما هو ذلك الذي تتركه الجملة غامضاً ومبهماً وغير واضح ؟ أو الذي لا تفكر فيه الجملة ، أو ذلك الذي لا تحسه الجملة . استعمال النص هنا يسلم فرضاً بأن ذلك الشيء الخاص يمكن أن يكون في الذهن ، وإلا لما فكرنا فيه بوصفه مضموناً . وقد نظن أن ذلك إنما قلل من أهمية مضمون سلبي لايغيه الإنسان إلا عندما تكون فرضيته غير مبررة ؛ ولكن الذهن (العقل) mind مدمر بطبيعته ؛ فأية فرضية قد تصادف شكاً أو ارتياباً فيها ؛ ومن ثم ، فإن غالبية الناس يعون أن بوسعهم أن يفرضوا ذلك الذي يسلمون به . ونحن عندما نتكلم عن "المضامين" نعني المضامين السلبية والإيجابية ، بل يصعب في الحقيقة التمييز بينها . ويتعين على المرء ، إن أراد أن يكتشف مضموناً سلبياً ، أن يلاحظ المدى الذي وصل إليه استعمال العبارات الخام المخزونة التي لم تناسب الموقف تماماً ، كما لو كانت هذه العبارات ليست بحاجة إلى المزيد من التحديد ، أو لا يمكن تحديدها تحديداً سليماً بأكثر مما هي عليه ، أو إلى الحد الذي عنده يكون الشكل المختار من الكلمات قد قال الكثير ولايستطيع أن يقول أكثر مما قال . وتأسيساً على هذه الأسباب ، فإن الحروف الخاصة تبدو في معظم الأحيان متكيفة تكيفاً دقيقاً مع خلفيتها عندما تكون مكتوبة بطريقة عرضية أو عن غير قصد ؛ إن مدى إهمال هذه الحروف للفتها ، وحجم الإهمال الذي توليه هذه الحروف لمختلف الأمور التي يجري تناولها ، هو الذي يكون دقيقاً جداً . وبالطريقة نفسها ، نجد ، في المحادثة أيضاً ، أن هذا النوع من التضمنين الأكثر نقاء ، يكون على درجة عالية من التطور . ويمكن أن نقارن هذا النوع من التضمنين باستعمالنا لعضلات الوجه ، التي نقصد بها استعمالات مختلفة أو على درجة كبيرة من الصراحة (كما هو الحال في العضلات التي حول العينين ، والتي صممت بطريقة تحول دون اتخامهما بالدم عندما نصرخ ، لتوصل بها ظلالاً دقيقة من "التعبير" expression . ويمكن مقارنة هذا النوع من التضمنين ، بعضلات الوجه ، من منظور أن التضمينات تحتوي على وسائل لفظية أقل ، شأنها شأن قلة وسائل تحريك عضلات الوجه ، من ضروب

الشعور التي يمكن توصيلها عن طريق مثل هذه التضمينات ؛ وهذا يعطى الغموض فرصة فطرية أصيلة inherent يجرى استغلالها بصورة منتظمة . إن تأليه السهولة اللامبالية careless ease فى الأدب ، تلك السهولة التي يكون المرء فيها أقل وعياً بالجمهور ، تنطوى على الكثير من الخداع ، ومع ذلك فإن مزاياها وأخطارها من نوع واحد .

وإذا كان ثراء التضمين هو الذى يتعين على الجمل أن تحمله فى الشعر ، نظراً لأن هذه الجمل يجب أن تبدأ بحكمة ثم تجعل القارئ مالكا للموقف - الذى تفترضه هذه الجمل - بكامله ، فإن ذلك هو الذى يؤكد على أهمية "الصدق" sincerity ، وبصعوبة تقليد أى أسلوب من الأساليب . إن بوسعنا استجواب أية قصيدة من القصائد ، ويجب أن نعلم ، كى نتأكد من أن القصيدة سوف تجتاز هذه العملية بسمعة غير متناقصة ، يجب أن نعلم أنه بسبب تشكيلة واسعة من الفرضيات والمسلمات الممكنة فى القارئ فإن فرضيات الكاتب (المؤلف) تبدو معقولة بالقدر الذى يسمح بتبينها والتسليم بها ؛ يضاف إلى ذلك ، أنه نظراً لتسلسل درجات العناية والاهتمام لدى القارئ ، فإن الفرضيات التى يكتشفها فى الكاتب (المؤلف) لن تكشف عن نفسها بأنها تتناقض مع نفسها على نحو تبدو معه سخيفة أو منافية للعقل عند قارئ من هذا القبيل .

من هنا فإن السبب فى أن الغموض يكون أكثر إحكاماً فى الشعر عنه فى النثر ، والذى هو غير الحقيقة التى مفادها أن القارئ مدرب على توقع الغموض ، يبدو متمثلاً فيما معناه أن وجود العروض والقافية اللذين نعترف بأنهما لاهتمام لهما بتوصيل عبارة statement من العبارات عن طريق العملية المباشرة ، هو الذى يجعل الانحراف diverge عن النظام العامى الدارج للعبارة أمراً معقولاً ومن ثم يتضمن مثل هذا الانحراف عدة أنساق وصيغ عامية راغت عنها العبارة غير أن الإيقاع ، بحد ذاته ، يعد سلاحاً قوياً ، ويحتاج منا إلى دراسته على حدة ؛ وأنا عندما ناقشت المضامين السلبية هنا أكون قد اقتربت منه بطريق غير مباشر .

والإيقاع يسمح لنا ، عن طريق إلغاء play off الإيقاعات النثرية الممكنة فى مواجهة الإيقاعات الشعرية فوق السطرية ، بتجميع تشكيلة من العبارات statements

فى إطار نظام واحد . والأثر المباشر للإيقاع هو موضوع فسيولوجى ؛ وبخاصة ، إن الضربة الإيقاعية التى تكون أسرع من النبضة يمكن التحكم فيها وتكون بهيجة ، ولاتتطلب تعاطفاً أو مشاركة وجدانية حميمة ؛ أما الضربة الإيقاعية التى تكاد تكون متزامنة مع النبض فتبدو أمينة sincere وتتطلب تعاطفاً أو مشاركة وجدانية حميمة ؛ فى حين أن الضربة الإيقاعية التى تكون أبطأ من النبض ، كما هو الحال فى الجرس الجنائزى ، تبدو مثقلة بالاحتمالات ولا يمكن السيطرة عليها أو التحكم فيها . ولكن إذا كان الإيقاع البسيط هو الذى نفهمه ، وليس شيئاً أكثر تعقيداً يكتنف المعنى ، فإن المعنى هو الذى ينبغى أن يحدد سرعة الإيقاع pace التى يجب أن نقرأ بها الشعر . وبطبيعة الحال ، فنحن لا نفهم ضربة إيقاعية واحدة ، كما هو الحال فى قرع الجرس ؛ أما إذا كان الإيقاع ضربة واحدة (نظراً لأن الأذن تصر على الإيقاعات المهيبة ، إضافة إلى أن الكوكابين يمكن أن يحول الضربة الواحدة إلى سلسلة من الضربات) فإن ذلك يحتم استعمال الكلمة فى صيغة الجمع ؛ والتفعيلة ، والجملة النحوية ، والبيت ، والجملة ، والمقطوعة أو الفقرة ، بل والنشيد كله ، أو عنوان الموضوع ليست سوى وحدات إيقاعية ؛ وهذا يحتم علينا أن نتعامل مع بيت الشعر الإيقاعى كله باعتباره مركباً هائل التعقيد لا يتحدد إلا بالمعنى وحده ؛ يضاف إلى ذلك أن المعنى ، فى مثل هذه الحالة ، هو الذى ينبغى أن يحدد الطريقة التى نستطيع بها تفسير بيت شعري من هذا القبيل . ولكيما يكون الإيقاع مفيداً بشكل أساسى باعتباره وسيلة من وسائل الإصرار على المضامين الممكنة وتحديدها ؛ ومع أنى قد أبدو متجاهلاً للإيقاع خلال الجزء الأكبر من هذا الكتاب ، فسوف أستعمله (الإيقاع) دوماً ، بشكل من الأشكال ، ضمن الحسابات الجانبية ، باعتباره (الإيقاع) وسيلة لفهم النحو .

وعلى كل حال ، فإن بوسعنا أن نوازن بين استعمال الإيقاع وبين استعمال الغموض ؛ ذلك أن الاهتمام بالإيقاع يجعل الشاعر طويل الجناحين ، فى حين أن الغموض ظاهرة من ظواهر الضغط والاختصار compression . من هنا ، يندر أن نجد فى أى من سبنسر Spenser أو مارلو Marlowe غموضات ذات صلة بالموضوع ، والسبب فى ذلك أنهم يستعملون تشكيلة من الوسائل كى يحافظوا بها على شكل من أشكال التأثير الشعري إلى الحد الذى يمكن عنده نشر العقدة الشعرية على

نطاق واسع ، كما لا نتبين عند هذا الحد إن كانت الاستعمالات المنفصلة لكلمة من الكلمات يمكن أن تشكل تورية pun إذا ما ضمناها إلى بعضها . ومارلو Marlowe عندما ينجح في استثمار انتصارات كل من البساطة واهتمامه بالإيقاع فإن الأمر ، في معظم الأحيان ، يتعلق بفصل مضامين جملة من الجمل واستعمال هذه المضامين في أوقات متباينة .

مياندر . يا صاحب الجلالة سيكون لك ما تريد حالاً

وتركب منتظراً خلال بيرسيولز .

(يخرج الجميع ما عدا تامبورلين وأتباعه)

تامبورلين . وتركب منتصراً خلال بيرسيولز .

أليس جميلاً أن تكون ملكاً ، ياتشيلز ،

يا أوزمكازاني ويا ثيريديامز .

أليس من الجميل جمالاً بالغا أن تكون ملكاً

وتركب منتصراً خلال بيرسيولز ؟

الأصل الإنجليزي :

MEANDER. Your majesty shall shortly have your wish

And ride in triumph through Persepolis.

Exeunt all except TAMBURLANE and his Followers.))

TAMBURLANE. And ride in triumph through Persepolis.

Is it not brave to be a king, Techelles,

Usumcasane and Theridamas,

Is it not passing brave to be a king,

And ride in triumph through Persepolis

ويوسع تامبورلين TAMBURLANE أن يستعمل هذه الكلمات وحدها مرات ومرات نظراً لأن ذهنه غارق في الاندهاش منها ؛ وفكرة مارلو عن الروح البطولية بفضل بساطتها المفرطة وشهيتها التي لا حد لها استهدافاً للتعبير ، بأي شكل كان ، عن رغبته في المجد ، وبعد أن تكون جملة فرعية (ثانوية) قد انفتحت خارجة من جملة أخرى ، بطاقة لا تنفذ ، تواصل هذه الفكرة زئيرها عند النهاية بنفس المباشرة direct- ness والتلقائية التي بدأت بها في البيت الافتتاحي . وعلى ذلك فإن افتقار مارلو إلى التنوع في تشكيلة إيقاعه هو بحد ذاته وسيلة من وسائل رقة الإيقاع . ولهذا السبب نفسه نجد أن البيت نفسه يتكرر هنا بثلاث نغمات مختلفة هي : نغمة التذلل والخنوع obsequiousness ونغمة الاندهاش ، ثم نغمة الانتصار ، الأمر الذي كان شكسبير قادراً على أن يأتى به كله في بيت واحد .

فوستس ، هذه الكتب ، وذكائك ، وخبرتنا ،
يجب أن تجعل الأمم جميعها تمجّدنا .
ومتلما يُطيعُ المغارية الهنود سادتهم الأسباب
يجب أن تكون أرواح كل عنصر
في خدمة ثلاثتنا يوماً ؛
مثل الأسود يجب عليها (أرواح كل عنصر) أن تحرسنا كلما شئنا ،
مثل النُزويين المينيين ، بهراوات فرسانهم ،
أو مثل عمالقة ليلند ، يخبئون على جوانبنا ؛
أحياناً مثل النساء ، أو مثل صبايا غير متزوجات ،
يظللن مزيداً من الجمال في جباههن الهوائية
جمالاً أكثر من جمال نهدي ملكة الجمال الناصعين ؛
من فينيسيا ، يجب عليها (العناصر) أن تسحب سفناً تجارية ضخمة ،

ومن أمريكا صوف الخراف الذهبى
الذى يحشو ، كل عام ، خزانة فيليب العجوز ؛
عندما سيكون فوستس العليم مؤمدا العزم .
الأصل الإنجليزى :

Faustus, these books, thy wit, and our experience,
Shall make all nations to canonise us.
As Indian Moors obey their Spanish Lords
So shall the spirits of every element
Be always serviceable to us three;
Like Lions shall they guard us when we please,
Like Almain rutters, with their horsemen's staves,
Or Lapland giants, trotting by our sides;
Sometimes like women, or unwedded maids,
Shadowing more beauty in their airy brows
Than have the white breasts of the Queen of Love:
From Venice shall they drag huge argosies,
And from America the golden fleece
That yearly stuffs old Philip's treasury;
If learned Faustus will be resolute.

البيت الأخير ، من هذه الأبيات ، يعد منذ الوهلة الأولى فكرة تلوية (٢٣) تعبر عن
الحصر (القلق) ، بيد أننا عندما نغمر هذا البيت فى الأسلوب نُسَلِّمُ به ونقبله
باعتباره جزءاً من الجملة المقصودة دوماً ، تلك الجملة التى ربما كان من الأفضل
وضعها بين البيتين الثانى والثالث . ومسألة حتمية الاحتفاظ بالجملة الشرطية على
امتداد كل هذه الإضاءات الشعرية المتتالية ، ومسألة بقاء هذه الجملة على ما هى عليه

من إقناع وقرار resolution هذا كله بحد ذاته يعد بياناً لشخصية بطولية . يضاف إلى ذلك ، أننا نحصل على الانطباع الكلى عن شخصية فالديز Valdes عن طريق الربط بين هذين التفسيرين . وإذا كانت الأبيات القوية المنفردة تستطيع أن تقول الكثير من خلال النظام الذى هى عليه فقط ، فإن الأمر لا يحتاج إلى الكثير من رقة التضمنين داخل هذه الأبيات .

وأنا أتناول هنا غموضات الإيقاع التى من هذا القبيل باعتبارها عملاً لا ينطوى على غموض نحوى ، أو تعنى غموضاً بارزاً وملحوظاً فى استعمال الكلمات . وترتيباً على ذلك فإن هذا المثال الأخير ينتمى إلى فصل لاحق من فصول هذا الكتاب ، نظراً لأن هذا المثال يتضمن عاطفتين مختلفتين فى المؤلف. وأنا أوضح هاتين العاطفتين هنا نظراً لشح الآلات ؛ إنها آلات تستعمل بصورة مستمرة فى الغموضات التى من النوع الأول ، إضافة إلى أن هذه الأمثلة قد تبلغ من البروز حداً يثبت عنده أنها قوية .

نعم ، انظر ، السماء العالية والأرض تتوعكان من أساسهما الأولى .

كل الأفكار التى تمزق القلب موجودة هناك ، والكل هباء ؛

رعب واحتقار وكراهية وخوف واستياء ؛

أه لماذا استيقظتُ ، متى سأنام ثانية ؟

(١ . إي . هوسمان ، القصائد الأخيرة)

الأصل الإنجليزى :

Aye, look, high heaven and earth ail from their
prime foundation.

All thoughts to rive the heart are there, and all are
vain;

Horror and scorn and hate and fear and
indignation;

Oh why did I awake, when shall I sleep again?

(A. E. Housman, Last Poems) .

يتخذ الإيقاع الرئيسى فى البيت الثالث (عرف الموجة) من الكلمة الدالة على 'الكراهية' hate موضعاً للنبر الأولى ، ويجعل من الأسماء الثلاثة الأول مجموعة واحدة . أما الكلمة الدالة على 'الخوف' fear فهى تمثل موقع النبر الثانوى ، الذى يتحقق عن طريق تفعيلة foot إضافية ، بمعنى أن كلمتى "الخوف" fear و"الاستياء" indignation إنما تعملان كوحدة واحدة توازن الكلمات الثلاث الأخرى ، وعن طريق الجاذبية والسحر يتبين أن "الخوف" fear المقصود إنما نفهمه ونراه من منطلق أنه من نوع محترم ومبجل . ولكن يقف من وراء طاقة وتصميم معالجة البيت كوحدة واحدة ، التجميع الهزاز ، المهشم والمستاء والعاجز ، الذى يعامل الأسماء الأربعة الأول بوصفه مكوناً ، إذ يربط هذا التجميع "الخوف" fear "بالكراهية" hate حتى يجعل الخوف ضعيفاً ومعقداً تعقيداً شديداً ، فى حين يلقي ذلك التجميع "بالاستياء" indignation باعتباره رفضاً معزولاً عالى الصرير .

لقد أتيت على ذكر سبنسر Spenser ، الذى لايمكن أن تغفل عنه أو تتجاهله الدراسات الخاصة بالإيقاع . وحتى يتسنى لى توضيح ميزان إيقاعه ، يكفينى هنا أن أسجل بعضاً من الطرق التى استطاع بها أن يبت الحركة فى المقطوعة الشعرية المأخوذة من قصيدته التى عنوانها "الملكة الجميلة" faerie queene ؛ وسبنسر Spen- cer يوضح موقفه من جملة هنا عن طريق رهافة الحركة وليس عن طريق وسائل التضمنين فى الجمل بحد ذاتها . وفى ذات الوقت ، وبمجرد أن يُثبَّت سبنسر هذا الموقف ، تصبح مسألة وصفه أمراً سهلاً فى ضوء معنى الكلمات أكثر منها فى ضوء معنى الإيقاع ؛ وفى المثال التالى ، الذى اخترته من شعر سدننى Sidney سوف أحاول استعمال أسلوب المعالجة الآخر .

إن سبنسر يركز اهتمام القارئ على حركة مقطوعته : عن طريق استعمال الكلمات القديمة والتراكيب المهجورة ، كيما يكون الإنسان على مسافة آمنة من ممارسة حكم مباشر ، وذلك عن طريق عدم إحداث أى تغيير سريع فى المعنى أو الشعور ، عن طريق الحفاظ على الجنس الاستهلالى والإبقاء عليه ، وكذلك الحفاظ أيضاً على الصفات المتوازنة ، والحفاظ أيضاً على بيان كامل بالمكملات الفكرية ، وأيضاً عن طريق التكرار الحالم للمقطوعة العظيمة ثم التوقف توقفاً تاماً عند نهايتها . يضاف إلى

ذلك أن الشكل العروضى أ ب أ ب ب ج ب ج ج Ababbcbcc ما هو إلا وحدة يمكن تجزئتها إلى تشكيلة مختلفة من الأشكال العروضية ، كما أن الطرق التى يمكن بها تجزئ هذه الوحدة بصورة متتالية تصلح لعدد هائل من الأنماط العروضية . فالرباعية الأولى ترضى الأذن مباشرة وبدون مفاجأة ، كما أن المقطوعات الأخرى يمكن تصنيفها أيضاً عن طريق العلاقات النحوية التى فى البيت الخامس المهم ، تلك العلاقات التى تشكل مضخة هينة لينة لخريف الرباعية الأول الذى يدب الموت فيه ، وبذلك ترفع تلك العلاقات البيت الخامس فى الهواء ، وتمنعه من أن يتداعى مبتعداً عن بقية المقطوعة .

البيت الخامس هذا ، قد يكمل ، على سبيل المثال ، معنى الرباعية بدو بيت ، وبذلك تبدأ المقطوعة بوحدة أكبر وأكثر حكيماً هى الشكل العروضى أ ب أ ب ب ababb ، ثم تتحول مثرثرة بعد ذلك عبر منظور لتنتهى إلى الشكل السكندرى alexandrine من العروض (٢٤) . أو قد يضيف هذا البيت الخامس إلى الرباعية ، باعتباره فكرة تلوية كما لو كان البيت قد تأكد ، بشغف الأطفال ، من مغزاه دون أن يولى العروض أى اهتمام ، وبذلك يتحرر الإنسان ليجد أن العروض يستعيد نفسه قبل كل شيء . ونظراً لوجود المزيد من العبارات statements المفعمة بالطاقة أو الخطيرة فإن البيت الخامس سوف يبدأ رباعية جديدة ، وبجملة جديدة ؛ إن حدث ذلك ، تصبح أمامنا وحدتان أصغر وأكثر إحكاماً ، وتعليميتان بشكل متكرر ، أو متعارضتان تاريخياً من الناحية المنطقية ، أو متقدمتان ، كما أن القافية المشتركة بين هاتين الوحدتين تفلح وتخدم مسألة الإصرار على تقابلهما contrast ، كما أن هاتين الوحدتين إنما توجزان وتتصالحان فى المهابة النهائية للشكل العروضى السكندرى . وفى أوقات الانفعال يمكن وصل البيت الخامس بالطريقتين ، حتى يمكن لنا تجاهل الرباعيتين ، وبانسياب البيت الخامس فى المقطوعة مع إصراره على وحدتها ، يكشف عن الطاقة المتراكمة لشكل من أشكال الذروة climax الهائلة ؛ وأكرر هنا ثانية : إن اتصال البيت الخامس بالكلمة neither ، هو الذى يجعل من المقطوعة وسيلة غير منبورة من وسائل المحادثة ، تلك الوسيلة التى تخلو من نغمات الإيقاع الفوقية ، وبذلك يلتقط الخيوط الضالة للقصة بتحرر يشبه تحرر النثر . وقد يكون من المفيد أن نتناول واحدة من

أشهر مقطوعات هذا العمل ونبين فيها كيف أن هذه الوسائل مُركَّبة مع بعضها في إطار وحدات إيقاعية أكبر ، ولكنى بعد أن قلت أن كل استعمال من استعمالات المقطوعة إنما يشتمل على كل هذه الاستعمالات في فهم القارئ وإدراكه لهذه المقطوعة ، أجدنى قد قلت ما يكفى لتوضيح نوعية الوسائل التى كانت فى متناول سبنسر وتحت إمرته ؛ وهذا هو السبب الذى لم يحتم عليه أن يركز على ومضات الغموض البرقية الخاطفة .

وحجم هذه الوحدة ، وتشكيلتها الممكنة ، وثبوتها fixity هى أشياء تعطى شكلاً من أشكال الابيضاض الذى يأتى من تركيز أعيننا على بقعة ساطعة ؛ فنحن يتعين علينا أن نسلم أنفسنا لهذه البقعة تماماً حتى يتسنى لنا استيعاب حركتها ، كما أننا ، فى ذات الوقت ، لن نكون بحاجة إلى تركيز عناصر الموقف فى حكم كما لو كان للعمل . ونتيجة لذلك ، فإنه عندما تكون هناك غموضات فى الفكرة ، فإن الذى يكون عناصر هذه الغموضات هى حضارات بكاملها وليس مجرد تفاصيل اللحظة ؛ فبوسع الشاعر أن يصب فى العمل الحالم الذى يأتية كريستيان الذى هو من أرض الجن ، يستطيع أن يصب فى عمل كريستيان مواد كلاسيكية أو مواد فروسية مع مسحة ، لا من عدم تجاهل الفروق بينها ، وإنما مسحة تحتفظ بكل المنظومات القيمة لهذه المواد طافية كما لو كانت متباعدة ، حتى لا تتداخل مع بعضها البعض ، فى طاقات ذهن الشاعر الممددة والمراقبة .

ولا يمكن - أن نرى رؤية واضحة - فى الأدب الإنجليزى كله استعمال الإراقة أو النثر diffuseness بوصفها بديلاً للغموض أو فرعاً غريباً من فروعها ، إلا فى سداسيات سدنى Sidney الجميلة ، التى تعد غريبة غرابة تامة على الوسائل المعتادة أو على التطورات التى حدثت للغة مؤخراً . لذا يتعين على فى هذه المرة أن اقتبس اقتباساً مشبعاً وله وزنه .

ستريفون . STREPHONE كلايس . KALIUS

ستريفون: لا بد أنك سمعت ، عن الآلهة التى تحب الجبال المعشوشبة ،
وسمعت عن الحوريات التى تسكن ينابيع الوديان السارة ،

والسايطيرات (٢٥) التى فرحت بالغابات الحرة الهادئة ،
أعز أذنك الصامتتين عزف الموسيقى ،
التى تعطى هموى سكونية وصباحاً باكراً ،
وتتشر الأسى والحزن حتى المساء تماماً .
كلايس : آه يعطارد ، سابق المساء ،
أيتها الصائدة السماوية للجبال المتوحشة ،
أيتها النجمة الجميلة المؤهلة من الصباح ،
عندما يملأ صوتى الوديان المليئة حزناً وأسى ،
أعبروا أذانكم الصامته عزف الموسيقى ،
التى غالباً ما يكون لها صدى متعباً فى الغابات السرية .
ستريفون : أنا يا من كنت ذات مرة ممثلاً حراً للغابات
حيث كنت أنشد فيها ظلاً من الشمس ، وقنصاً فى السماء ،
أنا يا من كنت أقيم ذات يوم الموسيقى البهيجة ،
منفى الآن بين الجبال المتوحشة
ذات اليأس الهائل ، وديان الأحزان البشعة ،
أتحول فى نفسى إلى بومة جوّالة كل صباح .
كلايس : أنا يا من كان ذات مرة مسروراً كل صباح ،
يصطاد سكان الغابات المتوحشين ،
أنا يا من كان ذات مرة موسيقى هذه الوديان ،
المُظلمة إلى حد أن نهارى كله مساء ،
كسیر القلب ، إلى حد تبدو معه تلال الخلد (٢٦) جبالاً عالية

وتعلا الوديان بالصرخات بدلاً من الموسيقى .
ستريفون : منذ ذلك الحين يا أسفاه ، جعلتُ موسيقى البجعية المميتة
من نفسها صارخاً على الصباح ،
وتسلقت بقوة النحيب أعلى الجبال ،
منذ ذلك الحين وأفكارى أكثر صَحراوية منها غابية .
منذ ذلك الحين وأنا أرى مباحجى تصل إلى مسائها ،
ومسجاةً عند أسافل الوديان شديدة الوطء .
كلأيس : منذ ذلك الحين وسكان هذه الوديان السعداء ،
يرجوننى أن أترك موسيقى الغريبة الصارخة ،
التي تضايق أيام عملهم ، ومباحج المساء .
منذ ذلك الحين وأنا أكره الليل ، وأكره الصباح أكثر .
منذ ذلك الحين وأفكارى تطاردنى كما الوحوش فى الغابات ،
وتجعلنى أتمنى لنفسى أن أوضع تحت الجبال
ستريفون : يبدو أنى أرى الجبال العالية والجليلة ،
تحول نفسها إلى وديان منخفضة كثبية .
يبدو أنى أسمع فى هذه الغابات مريضة التغيير
البلايل وهى تتعلم بالفعل من اليوم موسيقاه .
يبدو أنى أستشعر راحة الصباح
وقد تحولت إلى السكون القانى لمساء (من المساءات) .
كلأيس : يبدو أنى أرى مساء قنراً ملبداً بالغيوم ،
بمجرد أن تبدأ الشمس تتسلق الجبال .

يبدو أنى أستشعر العطر كريحه الرائحة ، الصباح
عندما أشم بحق ورود هذه الوديان .
يبدو أنى أسمع ، عندما أسمع بحق الموسيقى الحلوة ،
الصرخات المخيفة للرجال القتل فى الغابات .
ستريفون : أتمنى إضرام النار فى أشجار هذه الغابات كلها ،
أعطى الشمس وداعاً أخيراً كل مساء ؛
ألعن المكتشفين العابثين وأخرجهم من الموسيقى ،
ويحقد أكره بحق الجبال الشامخة ،
وياحتقار أحتقر الوديان المتواضعة :
أنا أكره بحق مساء الليل ، النهار ، والصباح .
كلأيس : صلواتى لعنة لنفسى ، الصباح
نارى أكثر ، مما يمكن فعله بالغابات ؛
تسجيتى أكثر حقارة . من أخطر الوديان :
أتمنى ألا أرى مزيداً من المسامات ، كل مساء ؛
خجل أنا نفسى وأنا على مرأى من الجبال ،
وأوقف أذنائى ، خشية أن أجنّ مع الموسيقى
ستريفون : من أجل تلك ، التى احتفظت أجزائها بموسيقى كاملة ،
التى أشرق جمالها أكثر من الصباح المحمّر خجلاً ،
تلك التى مررت بالفعل الجبال الجلييلة إلى التسجية ،
فى استقامة تجاوزت أشجار أرز الغابات ،
ألقت بى تعيساً فى مساء سرمدى ،

بأن أخذت شمسها من هذه الوديان المظلمة .
كلايُس . من أجل تلك التي تبدو جبال الألب ودياناً إذا ما قورنت بها ،
تلك ، التي تستحضر أدنى كلماتها موسيقاها من السماوات
وعند اقترابها أشرقت الشمس في المساء ،
تلك ، التي حيثما ذهب ، حاسرة في صباحها الجبيني ،
وَأَت ، وَأَت من غاباتنا التالفة هذه ،
محولة أفضل جبالنا المرعوبة إلى صحارى .
ستريفون : سوف تشهد هذه الجبال ، وكذلك ستشهد هذه الوديان
كلايُس : هذه الغابات تتوسع ، أتعستها موسيقانا ،
ستريفون : ترنيمه صباحنا هي هذا .
كلايُس . وهذا هو أيضاً أغنيتنا في المساء
(سدننى ، أركيديا)
الأصل الإنجليزى :

STREPHON. KLAIUS.

STREPHON. You Gote-heard Gods, that Love the
grassie mountaines,
You nimphes that haunt the springs in pleasant vallies,
You Satyrs joyd with free and quiet forrests,
Vouchsafe Your silent eares to playning musique,
Which to my woes gives still an early morning :
And draws the dolor on till wery evening .

KLAIUS. O Mercurie, foregoer to the evening .
O heavenlie huntresse of the savage mountaines,

O lovelie starre, entitled of the morning .

While that my voice doth fill the woeful vallies

Vouchsafe Your silent eares to playning musique,

Which oft hath Echo tir'd in secrete forrests.

STREPHON. I that was once free-burgess of the forrests

Where shade from Sunne, and sports I sought at

Evening .

I that was once esteemed for pleasant musique,

Am banisht now amongst the monstrous mountaines

Of huge despaire, and foul afflictions vallies,

Am growne a skrich-owle to myscif each morning .

KLAIUS. I that was once delighted every morning .

Hunting the wild inhabitants of forrests,

I that was once the musique of these vallies,

So darkened am, that all my day is evening .

Hart-broken so, that mole-hills seem high mountaines,

And fill the vales with cries in stead of musique.

STREPHON. Long since alas, my deadly Swannish

Musique

Hath made itself a crier of the morning .

And hath with wailing strength climbed highest

Mountaines :

Long since my thoughts more desert be than forrests :

Long since I see my Joyes come to their evening .

And state throwen down to over-troden vallies.

KLAIUS. Long since the happie dwellers of these vallies,

Have praide me leave my strange exclaiming musique,

Which troubles their dayes workeand joyes of evening:

Long since I hate the night, more hate the morning :

**Long since my thoughts chase me like beasts in
forrests,**

And make me wish myself laid under mountaines

STREPHON. Me seemes I see the high and stately

Mountaines,

Transforme themselves to lowe dejected vallies :

Me seemes I heare in these ill-changed forrests,

The nightingales doo learne of Owles their musique

Me seemes I feele the comfort of the morning

Turnde to the mortal serene of an evening .

KLAIUS. Me seemes I see a filthie cloudie evening .

As soone as Sunne begins to climbe the mountaines :

Me seemes I feel a noisome scent, the morning

When I do smell the flowers of these vallies :

Me seemes I heare, when I doo heare sweet musique,

The dreadful cries of murdered men in forrests .

STREPHON. I wish to fire the trees of all these forrests :

I give the Sunne a last farewell each evening :

I curse the fiddling finders out of musique:

With envy doo I hate the lofty mountaines :

And with despite despise the humble vallies:

I doo detest night evening .day, and morning .

KLAIUS. Curse to myself my prayer is,the morning :

My fire is more, than can be made with forrests :

My state more base, than are the basest vallies:

I wish no evenings more to see, each evening :
 Shamed I have myself in sight of mountaines,
 And stoppe mine eares, lest I go mad with musique.
STREPHON. For she, whose parts maintained a perfect
 Musique,
 Whose beauty shin'de more than the blushing morning,
 Who much did pass in state the stately mountaines,
 In straightness past the Cedars of the forrests,
 Hath cast me wretch into eternal evening .
 By taking her two Sunnes from these dark vallies.
KLAIUS. For she, to whom compared, the Alps are
 Vallies,
 She, whose lest word brings from the spheares their
 musique
 At whose approach the Sunne rose in the evening .
 Who, where she went, bare in her forehead morning .
 Is gone, is gone from these our spoiled forrests,
 Turning to deserts our best pastur'de mountaines
STREPHON. These mountaines witness shall, so shall
 These vallies,
KLAIUS. These forrests eke, made wretched by our
 Musique,
STREPHON. Our morning hymn is this,
KLAIUS. and song at evening .
(SIDNEY, Arcadia) .

تواصل القصيدة ، برغم ثرائها الأوركستراالى ، طرقها - فى ملل راسخ مولول -
للأبواب نفسها هباء ويلا جدوى . فالكلمات الدالة على الجبال ، والوديان ، والغابات ،
والموسيقى ، والمساء ، والصباح هى وحدها الكلمات التى يتوقف كل من كلايس
KLAIUS وستريفون STREPHON عندها فى صرخاتهما ؛ كما تحيط هذه الكلمات
أيضاً بعالمهما ؛ كما تمثل هذه الكلمات عظام موقفهما ؛ ونحن عندما نتتبع مللهما
الرعى المحروم من الحب خلال ثلاثة عشر تكراراً ، مع شىء من تعددية البحر معدومة
الهدف على الصخور ، عندما نفعل ذلك ، نبدو وكأننا نستخلص كل ما يمكن
استخلاصه من معنى من هذه الأفكار ؛ ومن ثم ، نصبح فى نهاية الأمر ، مالكين لكل
ذلك الذى يمكن أن تتضمنه هذه الكلمات (إن كنا قد فهمناها) من خلال جملة واحدة
فقط ؛ أو إن شئت فقل : إننا نصبح مالكين ، فى واقع الأمر ، بكل ما تتضمنه هذه
الكلمات ، فى الجملة الأخيرة من القصيدة . وهنا ، يتعين على أن ألقى نظرة خاطفة ،
كى أوضح هذه النقطة ، فى المواقع الإثنى عشر الأخرى التى وردت فيها هذه
الكلمات .

الجبال Mountains هى مأوى بان (٢٧) Pan طلباً للشهوة ومأوى أيضاً
لديانا (٢٨) Diana طلباً للطهارة والعفة ، والعشاق ينفشون هذين الشيتين ؛ إن الجبال
توحى بالحبس ، أو النفى والطرْد ؛ إنها توحى بالاستحالة والعجز ، أو بالصعوبة
والانجاز ؛ إنها توحى بالعظمة المحسودة أو التى قد تحسها لنفسك (كيما تجعلك
تحس بانعدام الحيلة ، أو تجعلك تستشعر القوة) ؛ والجبال هى التى تعطيك الأمن
والراحة ، أو اليأس ، من القبر ؛ والجبال هى الأشياء البعيدة التى تشرق الشمس
وتغرب من ورائها ، كما أن الجبال هى الأشياء الغريبة جداً التى تحبس واديك ؛
والجبال هى الأراضى الخراب المهجورة ، كما أنها هى المراعى الواسعة التى تقود
الماشية إليها فى فصل الصيف .

والوديان vallies تؤوى الحوريات (٢٩) التى قد تتوسل أنت إليها ، ومع ذلك فهى
نفسها الأماكن المعتادة التى تعيش أنت فيها ؛ الوديان هى كل عالمك ، ومع ذلك فهى
محدودة بالقدر الذى يجعل صوتك يؤثر فيها جميعاً ؛ والوديان على النقيض من
الجبال ، إذ إن كلا منهما أماكن للمأوى والراحة ، أو أنها أماكن للتواضع والحزن
والأسى ؛ والوديان غنية بالورود والدفء ، أو قد تكون تجاوب مظلمة بين التلال .

والغابات Forests ، برغم قيمتها لدينا واعتيادنا لها ، فهي مهجورة وتنطوى على الخطر ؛ كما أن البلابل والبوم يوجدان فى الغابات ؛ ومع أن حيوانات الغابات متوحشة ، فهي تعطى أقوى مباحج الصيد ؛ واحتراق الغابات قد يكون مفيداً ونافعاً أو مدمراً ؛ وبرغم فطرية الغابات وجذبها فهي التى توفر حرية التأمل ، إضافة إلى أن جذوع هذه الغابات هى رموز للفخر والثناء .

والموسيقى music قد تعبر عن الفرح أو الأسف ؛ كما أنها تُعدُّ على الفور أكثر وأقل مباشرة من الكلام ، ومن هنا فإن الموسيقى ترتبط بالشعور السائد لدى الإنسان عن الشخصيات الرعوية إلى الحد الذى يجعل هذه الشخصيات ، فوراً ، شخصيات ريفية جداً ومبالغ فى تحضرها إلى حد ما ؛ والموسيقى قد تسر المتفرج وقد تحزنه ؛ وحين تنتمى الموسيقى إلى اليأس وإلى موت البجع ، فإنها قد تتقاسم الجمال الحى للسيدة ، وبذلك تكون مُسَاكِنًا من مُسَاكِنِ العوالم السماوية .

والصباح morning يعود بالأمل ، والضوء والعمل ، والمساء eve ning يعود بالراحة ، واللعب واليأس ؛ إنهما (الصباح والمساء) تشكيلة الطبيعة ، أو التكرار الممل ليوم من الأيام ؛ وأبواهما الروحانيان هما : فينوس (٣٠) Venus ، التى لا يجرؤ إنسان على تسميتها ، وعطارد (٣١) Mercury ، الذى لن ينقل أى خبر عنها . والصباح ، أيضاً ، يُلْحَقُ دوماً بعطارد Mercury معنى ، يلح عليه الشاعر عن طريق خطأ مطبعى ذكى ومضىء ، فى الطبعة الحادية عشرة (والطبعات التالية لها) على النحو التالى :

التى عند اقترابها أشرق الشمس فى المساء ،

تلك التى حيثما ذهبت حمل إليها الصباح جبهتها ، لقد وُكِّتْ وُكِّتْ ، من غاباتنا
التالفة هذه ،

مُحَوَّلَةٌ أفضل جبالنا الرعوية إلى صحارى .

الأصل الإنجليزى :

At whose approach the sun rose in the evening ،

Who where she went bore in her forehead mourning .

Is gone, is gone, from these our spoiled forrests,

Turning to deserts our best pastor'd mountaines.

الشكل ، فى هذه القصيدة ، يحدث تأثيره من خلال التركيز على هذه الكلمات ، وبنائه لاهتمامنا بها بناءً بطيئاً ؛ فالشاعر يستخرج كل مضامينها عن طريق التكرار ؛ كما تستعمل كل كلمة من هذه الكلمات لبناء تصور من التصورات . وعليه ما أن يتم إخراج التصور الثابت أخيراً إلى دائرة الضوء (وأنا لا أقصد بذلك التقليل من عظمة التصعيد (٣٢) المستمرة ، إنما أريد أن أثنى على تفرّد فكرة هذا التصعيد وأمتدحها) حتى نجد أن سلسلة متتالية من المشاعر المتعلقة بالمناظر المحلية الجميلة ، التى نجد فيها هذا التصعيد أمراً مسلماً به ، قد جُنّدت لخدمة الأسف والندم ، وتأخذ فى إحداث ضرباتها فى الذهن كما لو كانت لحناً موسيقياً مبنياً على رواية الإنجيل لآلام المسيح .

لقد أوردت هذه القصيدة عقب مناقشة مستفيضة للإيقاع ، وسوف أعيد التنويه إلى إيقاعها لمجرد التأكيد على روعته ؛ وأنا أهدف من وراء ذلك إلى أن المرء يستطيع توضيح إيقاع هذه القصيدة والتدليل عليه على أفضل وجه وذلك عن طريق استعراض الطريقة التراكمية التى يستعمل الإيقاع بها مفرداته . إذ يندر أن يبنى معنى مفردات شاعر من الشعراء بناءً تراكمياً بشكل سطحي ومنتظم طوال استعمال الشاعر لمثل هذه المفردات . ويرغم محدودية الشكل الذى من هذا القبيل وقيوده ، فإن القدرة على قبول هذه المحدودية والقيود دون إحجام عنها ، أو إن شئت فقل : القدرة حتى على تصور وحدة تبلغ من الكبر حجم وحدة من وحدات الإحساس المستمر ، القدرة التى من هذا القبيل هى بحق إحدى المقدرات التى افقدناها منذ ذلك العصر .

ملحق عن التهكم الدرامى

يدخل التهكم الدرامى فى إطار العبارة التى تقول : "مؤثر من نواح عدة " ؛ وعليه فسوف أنهى هذا الفصل بشيء من الملاحظات عن هذا الموضوع . وقد أوردت بالفعل مثلاً أخذته عن ماكبت وتناولته بالدراسة على (الصفحة التاسعة عشر) ، ذلك المثال الذى يفرض على القارئ مظهراً تعاطفياً خادماً عن طريق شكل من أشكال الغموض ، كما يحتال على القارئ ويدخل به إلى طريقة غير عقلانية ، أو إن شئت فقل : بدائية من طرق التفكير فى ظل لون من ألوان الكلام عن وجهة النظر . وهذه واحدة من الوسائل المهمة ، التى يجدر بنا فيها أن نتوسع فى إيضاح ما هو واضح ؛ وعليه سوف أتناول بالدراسة مثلاً آخر أخذته عن مسرحية سنج Sygne التى عنوانها "ديردير صاحبة الآلام" .

نحن نعلم أن ديردير Deirdre فريدة فى جمالها ، وتجربى تنشئتها وحدها فى الغابات كيما تكون زوجة للملك كونشوبر Conchubor العجوز ؛ كما أن هناك تنبؤاً بالمتاعب والصعاب ؛ وديردير Deirdre من النوع العنيد ؛ إذ كانت قد أبصرت نيزى Naisi فى الغابات ؛ كما أنها تفضله على كونشوبر . ويزورها كونشوبر ، ثم يقول : إنه سيتزوجها خلال ثلاثة أيام ، ثم يتركها لتعود إلى عاصمته . وتسأل ديردير حاضنتها ومربيتهما عن استطيع عونها على كونشوبر ، هل تستطيع المربية فعل ذلك ، لا ، هل يستطيع هذا الرجل العظيم أو ذاك ذلك هذا محتمل ، والأكثر احتمالاً ، هو نيزى Naisi ، ثم تلى ذلك عاصفة من الرفض والإنكار :

لافارشام LAVARCHAM . نهاية المطاف إنه ليس هناك من أحد يستطيع الوقوف فى وجه كونشوبر ، ومن الحماقة أن نتكلم عن ذلك ، لأنه إذا ما تألب أى إنسان على كونشوبر فلن يكسب سوى الآلام ، وتقصير يوم حياته .

(تنصرف المربية لسبيل حالها ، وتنهض ديردر واقفة وقد تصلبت بفعل الانفعال والإثارة وتتجه إلى النافذة لتتأمل منها .)

ديردر : هل الأحجار المندفعة تتزايد وتفيض يا لافارشام ؟ هل سيكون الليل عاصفاً في التلال ؟

لافارشام : إن الأحجار المندفعة تتزايد وتفيض ، بكل تأكيد ، وسيكون الليل هو الأسوأ ، وهذا ظني ، لقد رأينا هذه السنين وهي تنصرم .

وبناء على هذه الكلمات تبكي " ديردر " على خزانة الملابس ، ثم تخرج الثياب والقماش المزدان بالصور والرسوم وتكسي نفسها ثياب ملكة ، وتستعد لمقدم الأمراء الشبان .

هذه العاصفة مؤثرة من الناحية الدرامية لجملة أسباب متباينة . فهذه العاصفة باعتبارها جزءاً من الحبكة تجعل كلا من نيزي وإخوته يهبون لإيواء ديردر عندما تريد منهم ذلك ؛ وقياساً على النموذج التراجيدي الكلاسيكي فإن هذه العاصفة هي التي تجعل من يوم الحدث action يوماً غير معتاد ، أو إن شئت فقل يوماً مناسباً يتحتم أن تحدث فيه أشياء عظيمة ، كما أن هذه العاصفة تعطي المكان شكلاً من أشكال الوحدة بأن تجعل من الصعب الوصول إليه . يضاف إلى ذلك أننا في شك فيما يتعلق بمركز كونشوبر ، وهذا بدوره يسمح لنا بمضامين عدة . ولو قدر لنا أن نتصور أن كونشوبر استطاع عبور الأحجار المندفعة بالفعل ، فإن تزايد هذه الأحجار وفيضانها يعني أن طريق السلامة الذي ستسلكه ديردر إلى كل من قصر كونشوبر ، وإلى الحياة المنتظرة منها ، قد قُطع بالفعل ؛ وإن الوقت قد حان عندما تصرف تصرف الأحجار المندفعة المتزايدة وفصلت نفسها عن نيزي ؛ لو قدر لنا أن نتصور ذلك ، فإن ذلك يعني أن ماتفعله ديردر في القصة ، بطريقة بطولية وباختيارها هي نفسها ، وفي صورة عرض أبكم ، سواء على شكل تشجيع أو عبارة تهكمية عن عقم الحدث البطولي وعجزه ، يأتيه الطقس ؛ وأن كل هذه المتاعب والمصاعب التي تجرّها هي على نفسها ، إنما تنبأت بها وكانت فوق طاقتها . وإن قدر لنا أن نتصور أن كونشوبر لم يستطع بعد اجتياز الأحجار المندفعة ، فذلك يعني أن ديردر في خطر من إجبارها على مصاحبته ، إذا ما

عاد ، كما أنها ، فى واقع الأمر ، تعاني من الخطر تحت أى ظرف ، نظراً لأن كونشوبر سوف يتزوجها فى غضون ثلاثة أيام ؛ إن ديردر تبذل شجاعته وسموها فى مواجهة سماء غريبة بحق وقائلة ؛ فالطقس الآن يشكل واحدة من القوى الحتمية التى تتور عليها ديردر ، كما أن هذه القوة من بين القوى هى التى تعجل بحتمية ثورة ديردر عليها فوراً . وإذا ما قدر لنا أيضاً أن نتصور أن كونشوبر إنما هو قائم فعلاً بتجاوز الأحجار المندفعة ، فذلك يعنى أن الطقس حليف لها ، وأن هناك شيئاً من التشجيع على الثورة فى الفكرة التى مفادها أن كونشوبر ربما يموت غرقاً .

ونظراً لأن العاصفة تعنى كل هذا الشئ الكثير فإنها لابد أن تحظى باهتمام خاص ، وهذا هو ما يتأكد لها من خلال تغير ملحوظ فى نغمة المحادثة والحوار . إذ نجد أن سلسلة التساؤلات السابقة تحظى بإجابات خاطئة عند الذروة ؛ و- نيزى هو الرجل الذى يستطيع مساعدة ديردر ، ولكن مربيتها تقول : إنه لا يستطيع ذلك . ونظراً لتراكم الطاقة فى اتجاه هذا السؤال ، ونظراً لحجزها بطريق النفس أنثى ، فإنها تنفجر خارجة من النافذة لتدخل إلى عالم أكبر ، ونظراً لأننا نجد فى ذلك العالم الأكبر تحرراً أكبر لكل من الطاقة والتصعيد الصوتى الذى يتكرر فى السماء وذلك عوضاً عن لا مبالاة الطبيعة الخارجية من ناحية وعوضاً عن التسليم الهادئ بالعبارة التى مفادها أنه لا أمل هناك ، نظراً لكل ذلك فإننا نقارن العاصفة بالحبكة ونصاب بالاندهاش فى إطار شكل من أشكال المغالطة التى تستثير الشفقة . فالمسألة ليست مسألة أن الطبيعة مع ديردر أو عليها ، كما أنها ليست مسألة القدر أو الخادمة ؛ فالمغالطة هنا تزعم بشكل عام أكبر أن الطبيعة ، شأنها شأن المتفرجين ، قد استثّرت فى تشكيلة متباينة من التعاطفات وأنها (الطبيعة) إنما تشتمل على هذه التعاطفات الأربعة كلها . وبذلك تصبح العملية الواحدة من العمليات المعقدة ، ومع ذلك فهى تعد أمراً معتاداً ، بطبيعة الحال ، قياساً على أبسط أشكال الميلودراما . وأنا أرمى هنا إلى أننا إذا أردنا للمغالطة التعاطفية أن تحدث المزيد من التذبذب العاطفى ، فلا بد من فرضها على القارئ من خلال شكل من أشكال الغموض .

ونظراً لأن العاصفة ، قد تم تثبيتها ، باستعمال هذه الوسائل كلها ، تثبيتاً محكماً
فى ذاكرة القارئ ، فإن أية إشارة طفيفة عند الطرف الآخر من المسافة يمكن أن
تستعيد العاصفة مرة أخرى لتعطى تهكماً درامياً آخر . فقد قُتل نيزى وبقى كونشوبر
مالكاً لكل شىء .

ديردر : لا ترفع يداً لتلمسنى .

كونشوبر: هناك أياد أخرى يمكن أن تلمسك . مقاتلى

موجودون هناك بين الأشجار .

ديردر: من ذا الذى سيحارب القبر يا كونشوبر ، وقد انفتح

فى ليلة ظلماء ؟

الليل مظلم تماماً الآن ، والمعنى الرئيسى الذى ترمى إليه ديردر ، بطبيعة الحال ،
مفاد أنها لا يمكن قتالها بعد أن قتلت نفسها . غير أنها هى نفسها لم تستطع مقاتلة
نبضات الليل فى مطلع المسرحية ، عندما هربت مع نيزى وفتحت القبور التى لم تمتلئ
سوى الآن ؛ كما لم تستطع ديردر قتال الإرهاق والتعب والملل الذى يجىء بمثابة نقطة
التحول فى حدث المسرحية ، ذلك الإحساس الذى مفاده أن السعادة لا يمكن أن تدوم
إلى الأبد وهو ما دفعهما إلى العودة إلى إيرلنده وملاقاة عدوهما . عبارة الليل المظلم
الثالثة ترد من منظور معنى يغطى المعنيين السابقين ؛ فالمؤلف يجعلنا نستشعر أن
وحدة الزمن ، برغم سعادة العاشقين التى دامت سبع سنوات ، قد أمكن الحفاظ عليها
بصورة أو بأخرى . وتأسيساً على ذلك فإن القبر إلى حد ما لا يعد قبراً لديردر
وحدها ، والذى لا يستطيع كونشوبر أن يقاتله ؛ إذ إن ديردر تشعر باليأس نظراً لأنها
هى نفسها لا تستطيع مقاتلة القبر الذى يرقد فيه نيزى ؛ وهنا نجد المزيد من التهكم
الدرامى من الحدث البطولى الذى يهزم نفسه ، من منظور أن كلا من كونشوبر وديردر
أيضاً ، هما اللذان فتحا قبراً ، سواء كان هذا القبر لها أم لنيزى ، وذلك عن طريق
الأعمال التى أتاها كونشوبر فى واحدة من الليالى المظلمة ؛ كما نجد هذا التهكم
الدرامى أيضاً فى كونشوبر ، شأنه شأن ديردر ، يعد غير قادر على قتال أى
منهما ؛ كما نجد هذا التهكم أيضاً فى أن ديردر لم تعد تقوى على العيش لتتحمل

كونشوبر بعد أن قتل نيزى ، كما أن كونشوبر نفسه لا يستطيع إبعاد ديردر عن قبرها . وفى النهاية تهدد ديردر كونشوبر بأنها ستجعل القبر قبراً له مثلما هو قبر لها ؛ تفضيل ديردر للموت ، أو للقوى التى استطلقها كونشوبر عليها ، هو الذى سيقته ؛ وكما حدث بالفعل ، فإن كونشوبر يُقتادُ فجأةً إلى خارج خشبة المسرح عجوزاً وبلا هدف "يصعب عليه تبين الطريق من أمامه" . وهكذا نجد أن القبر بعد أن كان يتسع لثلاثة من الشخصيات يحدث تأثيره باعتباره شكلاً من أشكال التعميم ، كما أنه هو الذى يعين وفاة الأبطال كلهم ، علاوة على الجنود العرضيين ؛ "الحياة كلها محبطة على نحو غريب ، والجهود كلها غير محسوبة وبلا جدوى ؛ ونحن كلنا ضعفاء أمام القوى التى أُعطيناها وعند مواجهة الموت تصبح الأطراف كلها على جانب واحد" .

وعلى سبيل التذكرة ، فإن هذا المضمون الذى مفاده أن الشخصيات جميعاً هم أناس يخضعون لموقف واحد ، وأنهم جميعاً ، يتفهمون موقفاً واحداً ، برغم أنهم قد لا يقفونه ، مضمون مهم فى بعض أنواع المسرحيات بل إنه يطلق عليه فى أغلب الأحيان "معنى" هذه المسرحيات . ومع ذلك فإن النقاد لا يَكون على هذا المضمون مثل إلحاحهم على التهمك الدرامى نظراً (لكون هذا المضمون يعد شكلاً أقل وعياً من أشكال هذه الوسيلة) لأن النقاد ليسوا بحاجة إلى ملاحظته كيما يتذوقونه ، ومن ثم ، يصبح هذا المضمون أقل رجوحاً وأقل فائدة عند ملاحظتهم له . وهذا المضمون يعد سلاحاً قوياً من أسلحة التشاؤمية المذهبية والمحدودة إلى حد ما ، التى يلجأ إليها سينج ؛ ولعلنا ندرس هذه المقطوعة التى يحار فيها العاشقان فى مسأله عودتهما أو عدم عودتهما إلى أيرلنده ، حيث سيواجهان فيها القتل ووضعهما الاجتماعى الحقيقى .

نيزى : لو ينتهى زمننا فى هذا المكان ، ونخرج بعيداً بدون إينل Ainnie وأردان Ardan إلى جبال الشرق ، إذ أنه من الصحيح أن يبتعد العاشقان عن الناس عندما لا يكون لديهما سوى حبهما فقط . هيا بنا نذهب وسنكون أمنين دوماً .

ديردر : ليس هناك مكان أمين ، يا نيزى ، على حَرَف القبر

وقد رأيتهم فى الغابات الهادئة يحفرون قبرنا ، ويلقون بالطين الناتج على أوراق شجر لامعة وذائبة .

نيزى : هيا يا ديردر ، فلن نفكر إلا قليلاً فى السلامة أو فى القبر فيما وراءها ، ونحن نرتاح فى زاوية صغيرة فى ما بين النهار والليل الطويل .

ديردر : إنها تلك الساعة التى بين النهار والليل التى يكون فيها النوم إلى الأبد ، ألا يكون شيئاً أفضل أن نواصل (الاستمرار) صوب موت قريب ، من أن نواصل إحناغا لرؤوسنا ، وجرجرة أقدامنا ، ونرى ذات يوم دماراً يستعرض على الحب حينما يكون حلواً ورقيقاً ؟

الآبيات التى من هذا القبيل قد تبلغ من السذاجة المثيرة للضحك حداً يصعب على ديردر معه أن تحرفها لتناسب معناها الأكثر حزناً وغماً ، غير أن نيزى كان هو أول من أوحى بالفكرة التى ينطلق منها الآن محاولاً إعادة تأكيدها من جديد لديردر ؛ والسبب فى ذلك أن نيزى ، فى ذاكرته ، يتفق مع ديردر على ما مفاده أن ظل القبر نفسه إنما يُخيم على كل عبارات العزاء التى يمكن أن يقولها لها . ونحن لا نستطيع اكتشاف هذا التأثير ، فى المسرحيات الإليزابيثية بالشكل الذى هو عليه هنا ، وبالصورة التى يتسود فيها الموقف بالنحو الذى هو عليه هنا أيضاً ، نظراً لأن القوى التى تباعد بين الشخصيات هى التى بدأت تموت فيها ؛ وأنا أرى أن الحيلة تعمل دوماً عملها ، غير أن أقوى الأمثلة المعروفة لى عند شكسبير تأتى من تلك المسرحية من مسرحياته التى تحتوى على أقل تشكيلة ممكنة من التصور والفهم ، والتى تحتوى أيضاً على أكبر قدر ممكن من الحصر (القلق) المتمركز فى التراث حتى يتسنى لها الحفاظ على حالة نفسية واحدة .

سيسينيوس : إنه مرض يتحتم استئصاله .

مينينيوس : أوه ، إنه أعرج ، وليس لديه سوى مرض .

مميت ، عند استئصاله ؛ شقاوة ، سهل

[سيكون ذلك جحوداً مخجلاً ، يواصل القول ،
إذا ما قدر لهم أن يقتلوا مثل هذا البطل] .
برو : . . . عندما أحب وطنه ،
كرمه .

مينينيوس : خدمة القدم
لكونها تغنرت ذات مرة ، تصبح غير
محترمة الآن نظراً لما كانته من قبل .
برو: سوف لا نسمع أى شىء بعد ،
تعقبوه إلى منزله ، وانتزعوه من هناك ،
خشية أن عدواه ، لكونها ذات طابع مُعدٍ ،
تنتشر إلى أبعد .

مينينيوس : كلمة واحدة أكثر ، كلمة واحدة :
هذه الثورة نمرية القدم ، عندما تعثر
بالتأكيد على ضرر السرعة غير
المكتشفة ، سوف تربط (مؤخراً)
تماماً إلى عقبيه أوطالاً رصاصية . تستمر
طبقاً لطريقة عمل ، خشية أن تنهار
(نظراً لأنه محبوب) الأطراف ،
وينهب روما العظيمة روماني .

(كوريولانوس ، الفصل الثالث . المشهد الأول . البيت رقم ٢٤٥) .

يريد واربيرتون Warburton أن ينقل لسيسينيوس Scinius الكلام الخاص بالغنغرينة ، ومما لا شك فيه أن ذلك لن يكون في صالح كوريولانوس Coriolanus كما يعد ذلك كلاماً غريباً عندما يصدر عن واحد من أصدقائه . إذ ليس من الجحود ألا "تحتزم قدماً مقابل خدمتها" في حالة إصابة هذه القدم بالغنغرينة لأن مثل هذه القدم قد تفضى إلى موت صاحبها إذا لم تبتز . ويمكن لنا ، بطبيعة الحال ، أن ندخل في عداد التهمك ، التصريح بقضية الجانب الآخر ، تصريحاً أقوى مما فعله الجانبان حتى تلك اللحظة ، غير أن هذا التهمك ينبع من فهم واضح لمشاعرهما ، فكلا الجانبين يستخدم الاستعارة نفسها ، حتى وإن كان كل منهما على يقين من أنه يريد أن يستخلص منها استنتاجات مختلفة . ومينينيوس لا يبدو أقل وعياً وإدراكاً لتهمك في كلامه الذي يلي ذلك ، عندما نرى أن "الثورة نمرية القدم" footed rage – tiger ، "السرعة" Swiftiness وعملية اكتشاف Scanning هذه الثورة اكتشافاً متأخراً تماماً too late ، يمكن أن تنسب إلى التريبونيين (٣٢) أو قد تنسب إلى كوريولانوس نفسه وقد حدث ذلك بالضبط نظراً لأن الطرفين "استمرراً طبقاً لطريقه عمل" Proceeded by process ، بدلاً من قتلها إياه قتلاً صريحاً ، إلى الحد الذي جعل "روما" Rome توشك على أن "ينهبها" Sack "روماني" Sacked by a Roman قبل أن تنتهي المسرحية .

الذي يعنينا هنا هو نوع من أنواع غموض التمييز Judgment الدرامي الذي لا يعنى بالشخصية قدر عنايته بالجمهور ؛ وعليه فإن مينينيوس يبدو وكأنه كان مشايعاً من مشايعي كوريولانوس Coriolanus ، غير أنه كان عليه أن يتفق مع التريبونيين إلى حد كى يبرز مغزى الموقف الذى كانوا يتجادلون حوله . ومن الواضح أن هذه وسيلة مهمة من وسائل تناول الحبكة ، كما يجوز استعمالها فى التلاعب بالحافز ؛ وهذه الحيل والوسائل هى التى تصنع من إياجو Iago وغداً مؤثراً ، كما تجعل منه أيضاً شخصية محيرة عندما نأخذ شخصيته على محمل الجد . هناك مثال أبسط من هذا المثال فى مشهد الصندوق casket فى مسرحية "تاجر البندقية" . فى هذا المشهد نجد أن بورشيا Portia قد بلغت من الفضيلة حداً لم تحاول معه تحاشي خطة والدها

الدمرة ؛ فهي توافق على هذه الخطة تماماً (إذا كنت تحبني بحق ، فسوف تجدني)؛ إلا أنها عندما يبدأ باسانيو Bassanio عملية الاختيار ، تضع ترتيباً مفاده أنه لا بد أن تكون هناك أغنية مقفاة على القافية " ليد " Lead (رصاص) وتنتهي بتصور عن التوابيت coffins . وبورشيا لا تهدف من وراء ذلك إلى التفكير في أنها تعطيه الإجابة ، كما أن الأمر هنا لا يُطرح على أنه مشكلة أخلاقية ، وإنما يبدو شيئاً يعد إتيانه أمراً طبيعياً تماماً ؛ إذ من المحتمل تماماً أن تأتي مثل هذا العمل اعتقاداً منها بأنه قد لا يستطيع سماعها ؛ كما تشرح الأغنية لهم them (الجمهور) نقطة خاصة بالصندوق الرصاصي ، ومن هنا يمكن النظر إليها من منظور أنها تمثل الحقيقة التي يفهمها باسانيو Bassanio ، ولذلك فهي تزيد التوتر عن طريق تكرار المشكلة في صورة أخرى ، كما تزيد هذه الأغنية من معنى تواؤم الجمهور مع المفرد الغائب باعتباره رجلاً حظيظاً .

ويقابل هذا الشك في أمانة بورشيا شك أقوى في حب باسانيو وعاطفته وشعوره ؛ وهو يبدو أفضل من الخطأ الآخرين فقط من منظور صفاته العريضة تماماً ، إضافة إلى أن اقتترانه بها طلباً للمال أكثر صراحة وعلانية من الخطأ الآخرين . ومع ذلك فقد أحب شكسبير نعم باسانيو المُحدث للنجاح الذي أصابته هذه النعم ، وخلوها من العار والخجل فضلاً عن خداعها للذات ، ومن ثم يجد باسانيو في الأغنية مبرراً يقوده إلى أن يختار اختياراً صحيحاً . صحيح أن الخيال لا شيء ، وإنه يتلاشى بسرعة ، ومع ذلك فهو كل ما تقوم وتبنى عليه كرامة الشعر ، ولا بد أن نقرع جرسه طالما وجد الإنسان على قيد الحياة . ويتعين على المرء أن يسلم بالرصاص ، مجرد إنسانية رئيسة ، الوفاة الحتمية ويختار من بينها قبل أن يحصل على ما يريد وقبل أن يستطيع المضي قدماً في شعر المسرحية ؛ فالخيال لا يستطيع سوى إخفاء الرصاص ، أما الرصاص فلا بد أن يكون كافياً للحفاظ على الخيال والإبقاء عليه .

والتهكم في معناه المُخَفِّف هذا ، باعتباره تشككية سخية يمكن أن تصدق أن الناس مذنبون وغير مذنبين في آن واحد ، يعد من الوسائل المعتادة جداً والضرورية ؛ وأغنية بورشيا Portia لا تعد غير مناسبة أكثر من كونها تعبيراً عن أسف هيلين

Helen نظراً لأنها من ناحية ، هي التي جَرَّت الموت على عدد كبير من الرجال الشجعان وتفاخرها عندما نكتشفها، من ناحية ثانية ، لأول مرة وهي تصنع منهم نسيجاً مزداناً بالرسوم والصور؛ ولا تعد الأغنية غير مناسبة أيضاً ، أكثر من الغائمين فى جثيسمانى Gethsemane، أولئك الذين يقول عنهم القديس لوقا : كانوا نائمين خشية الأسف والندم ؛ ولا هي غير مناسبة أكثر من شجاعة أخيلس Achilles، التي لا يشك أحد فيها "وهو فى درعه المتين وجسمه معرض ومكشوف من تحته" ؛ ولا هي غير مناسبة أكثر من الطريقة التي يستخدم تيسيوس Thesee فيها الألوهية (عند راسين Racine) لقتل وعدم قتل هيبوليت Hippolyte فى آن واحد . وهذا النوع من التناقض سرعان ما يفهم فى الأدب ، والسبب فى ذلك أن طريقة فهم المرء لأصدقائه لا بد أن تكتنفها الغاز التردد التي من هذا القبيل وآليات النفاق الذي يكون من هذا القبيل أيضاً؛ والناس ، فى أغلب الأحيان ، لا يمكن أن يفعلوا الأمرين معاً ، غير أنهما لا بد أن يكونوا على استعداد بطريقة أو بأخرى لفعل أحدهما ؛ وأيا كان الأمر الذي يأتية الناس من هذين الأمرين ، فإنهم تتسلط على عقولهم الطريقة التي كان يمكن لهم أن يحافظوا بها على احترامهم لذاتهم لو أنهم كانوا قد تصرفوا على نحو مختلف ؛ معنى ذلك أن فهمنا لمثل هؤلاء الناس لا يأتى إلا عن طريق أخذنا للاحتمالين بعين اعتبارنا .

والتهكم الدرامى وسيلة مهمة تخدم ما أهدف إليه هنا ، والسبب فى ذلك أن التهكم الدرامى يوفر للقارئ طريقة مفهومة يمكن بها تذكيره ببقية المسرحية بينما هو يقرأ جزءاً واحداً منها . ومن هنا ، فإن التهكم الدرامى يعطى المرء وسيلة يفهم بها وجهة نظر عمل من أعمال العبقرية ، بوصفه معجزة يحمل أسلوب شخصيتها فى كل جزء من أجزاء هذا العمل العبقرى ، كما تتكون مادة هذا العمل العبقرى من ميكروسومات شكله ، علاوة على أن لحم هذا العمل العبقرى له خاصية لحم الكائن الحى . خذ على سبيل المثال ، الرُّسل messengers وهم يرحبون بماكبث Macbeth على أنه سيّدكودر Cawdor ويخبرونه أن دنكان Duncan

يجدك فى الصفوف النرويجية العتيدة ،

لا يخشى شيئاً فما فعلته أنت نفسك ،

صور ذهنية غريبة للموت .

هذه الملاحظة تبدو كأنها لا تنتمي بصورة مباشرة وصريحة إلى كلام رسول من رُسُل الدولة ؛ يضاف إلى ذلك أن الأسباب التي تجعله يتوقع أن يخاف جندي أعداءه ويخشاهم في الوقت الذي جعلهم فيه بلا حول ولا قوة ، أسباب غير واضحة ؛ غير أن ذلك كان بالضبط تماماً إحساس ماكبيث إزاء دنكان ؛ وإذا كان الملك قد قال ذلك فلا بد أنه كان يعرف الكثير عن عادات ماكبيث الذهنية . والمرء يحس أن الخديعة لا بد أن تكون قد نشأت أثناء حالة من حالات استفتاء الضمير والبحث في مسائل الخير والشر ، أو إن شئت فقل إنها نشأت من إحساس بالغربة من ذلك الاعتماد على العرف الذي يعطى ربود فعل مختلفة للقتل في الأزمان المختلفة ؛ وتأسيساً على ذلك ، فإن الاغتيال والجنديّة ، كانا في ذهن المتكلم ، وأنهما يجري اقتراحهما وطرحهما على الجمهور . أو أن العكس ، ببساطة أكثر هو الصحيح ، إذ إن هناك شيئاً من التساؤل عن خوف afeared ماكبيث من الجثث ، وانطباع ماكبيث هذا ، الذي يرد في مرحلة باكورة من المسرحية ، باعتبار ماكبيث شخصية figure قوية أصابها الرعب ، الأمر الذي لا يضيف شيئاً إلى رعب موقف ماكبيث ، هذا الانطباع الذي يبرز بلا توقف الصور الذهنية عن الموت images of death ، تلك الصور التي تتجسر من حوله وتعزله ، هذا الانطباع يبدو كما لو كان جزءاً من التهمك الدرامي قائماً بذاته ، وبذلك يعطى انطباعاً كلياً موجزاً عن المسرحية ، ولا يركز على الجزء المكمل للتهمك الذي يتولى القيام به :

أخشى ، أن أفكر في ما فعلت ،

لا أجرو على النظر إليه مرة ثانية .

في مثل هذه الحالة نجد أن جزئ التهمك يوصلان نقطتيهما كليهما تقريباً كل على حدة ، ونما حاجة بنا إلى تذكر الواحدة عندما نستمع إلى الأخرى . غير أن شكسبير ، في حالات كثيرة ، لا يطبق الأمر على هذه الشاكلة ، فيورد تهكمات

لإمتاع المعلقين أكثر منها لجماهير الليلة الأولى . ومن هنا سوف أنهى هذه المناقشة المفككة بمثال من هذا القبيل . هذه هي كورديليا Cordelia التى لن تقول شيئاً nothing كى تكشف عن حبها لوالدها أو لتحصل على نصيبها .

لير . قولى ثانية ، لا شيء سوف يأتى من لا شيء .

وبعد هذا البيت بستمائة بيت يتغنى الأحمق fool فى المسرحية بأشعار لا معنى لها .

لير : هذا لا شيء ، يا أحمق .

الأحمق : إذاً فهو يشبه نفس محامى لم يحصل على

أتعابه ، وأنت لم تعطينى شيئاً نظيره .

هل بوسعك أن تفعل لا شيء من لا شيء ، يا عمّاه ؟

لير : لم لا ، أيها الصبى .

لا شيء من لا شيء .

الأحمق (إلى كنت Kent) : أرجوك أن

تخبره ، عن المبلغ الذى يصل إليه إيجار أرضه ،

فهو لن يصدق أحمق .

ونحن إذا ما فشلنا فى وصل الجزء الثانى من هذا التهكم بالجزء الأول منه ، فإن آلام الضياع وتذمر الأحمق هما كل ما يتضمنه الجزء الثانى . وإذا ما نجحنا فى إدراك هذه الصلة البعيدة تماماً إدراكاً واعياً فإننا نستطيع عندئذ فقط أن ندرك المعنى الذى يرمى إليه الملك لير Lear : المعنى الذى مفاده ، أن الملك لير ، وليس كورديليا ، هو الذى كان يستجدى الحب فى تلك المناسبة ؛ وإنها ربما لا تقول شيئاً nothing لو كانت قد عرفت طريقة رده عليها ؛ وأن فساد كل من ابنتيه ريجان Regan وجونيرل Goneril لم يكن نتيجة خطأ من جانبه ؛ والسبب فى ذلك أن انعدام التربية

والتنشئة كان يمكن أن يصنع شيئاً منهما ؛ وأن هذه الكلمات هي على أية حال الثمرة الناضجة لخبرته ؛ وإنه ليس هناك شيء nothing يمكن أن يصنع منه ، كما أنه الآن أصبح لا شيء nothing نتيجة فقدانه كل شيء في هذا العالم . (إنه يتكلم بعاطفة صادقة ، دونما اعتبار للكرامة ، كما لو كان حديث الأحقق يرجح على أنه هو هلوسة الملك لير شخصياً ، نظراً لأن هذا الحديث يعطى حياً غير مدفوع الأجر ؛ ومن الصحيح أيضاً أن الأحقق يتصرف كما لو كان نوعاً من أنواع الشخصية المنقسمة خارج إطار الملك.) إن أناساً كثيرين يعتمدون على النص إلى الحد الذي لا يستطيعون معه إدراك مدى اعتماد التأثير على التهكم اللفظي ، الذي يتحول إلى عمل فذ إذا ما استطاعت الذاكرة أن تلاحظه عند أول سماع لها للمسرحية .

ومن المحتمل أن يكون ثراء هذا الرصيد من الإسناد - الترافقى والتفصيل العرضى الطارئ على هذه المسرحيات ؛ كما يمكن أن نرد هذا الثراء أيضاً إلى الحقيقة التى مفادها أن شكسبير كتب بعض المسرحيات التى كانت ملكاً لفرقة المسرحية بالفعل ، كما كانت هذه الفرقة تستعمل هذه المسرحيات أيضاً ، إلى حد أن شكسبير هو والممثلين كانوا يعرفون فعلاً الكثير عن هذه المسرحيات ؛ كما نستطيع أيضاً إرجاع هذا الثراء إلى الطريقة التى تسمح أشعار شكسبير معها دوماً باستقبال الإضافات والتغييرات فى المناسبات الخاصة والمناسبات الإحيائية فى البلاط الملكى ؛ وبإمكاننا أيضاً رد هذا الثراء إلى الاحتمالية التى مفادها أن عضواً بعينه من أعضاء الفرقة يمكن أن يداوم القيام بدور بعينه ؛ أو قد يرد هذا الثراء إلى قصر المخاطر الفردية . وهذا السبب الأخير يمكن أن يباعد بين الممثلين وبين الشعور بالضجر من النص ؛ أما الأسباب الأخرى فهى توفر لهم معرفة عرضية ولكنها مفصلة (من النوع الذى يقود إلى اقتباسات لا تدل على الاحترام فى الغرفة الخضراء (٣٤)) ، أو قد يثير لديهم رغبة فى استمرار الإضافات ، أو قد يعطيهم القدرة على رؤية العلاقات اللفظية البعيدة ، فضلاً عن توفيره لهم اهتماماً كاملاً بالشخصيات الفرعية فى القصة . ويبدو أن شكسبير يسلم بكل هذا فى جمهوره ، ويندر أن يكون قد حصل عليه من أى إنسان آخر غير نفسه . هناك أيضاً بعض الآثار الغريبة التى

تستثير شفتتنا فيما يتعلق بالحالة الشعورية التي أتناولها هنا ، وقد وردت هذه الأخطاء فى التوجيهات المسرحية الواردة فى إحدى الصفحات إذ نجد أن اللورد إى Lord E واللورد جى Lord G يستعملان للشخصيات الفرعية فى مسرحية شكسبير التى عنوانها خير كل ما ينتهى بخير All's Well ، ومن المفروض أن يكون هذان الحرفان الأولان من اسمى ممثلين ؛ وحرف إى Eالفرنسى French E ؛ وكذلك الكابتن جى Capt.G ليس سوى آثار لطيفة من آثار عبقرية البروفات النهائية العريقة ، إذ كانت الأشياء التى من هذا القبيل ترد ضمن نسخة الملقن من المسرحية . وعلى أية حال فإن كلا من French E ولورد جى Lord G كانا يعرفان كينونة الكلمات بعد ذلك بثلاثمائة بيت ؛ وفيما يتعلق بكل من فرنش إى French E ولورد جى Lord G (اللذين يسرهما أن يعرفا الكثير عن شخصيتيهما) فإن المرء يستطيع أن يسقط من حسابه تلك التفاصيل التى سمحت للبروفسور برادلى Bradley بأن يعالج مسرحيات شكسبير باعتبارها وثائق يمكن لنا أن نستخرج منها سيراً ذاتية كاملة ؛ وإذا لم تكن المسرحيات لأى شىء آخر غير ذلك ، مع أنها لا تزال تمثل جمهوراً على المسرح ، فإن المرء سوف يتمكن من استخلاص تلك الإسنادات - الإرفاقية التى تعد الآن من بين اكتشافات أهل العلم .

الهوامش

- (١) قلت في الطبعة الأولى من هذا الكتاب إن الغموض "يضيف للعبارة النثرية المباشرة شيئاً دقيقاً من الفارق اللفظي". وهذا كما سبق أن أوضحت ، يفترض جدلاً مسألة فلسفية ويوسع مصطلح الغموض ambiguity على نحو يجعل المصطلح في النهاية ، بلا معنى . وأنا لا أقصد بما فعلت تحديد العبارة وحسمها وإنما قصدت أن أتخاشى إرباك القارئ ؛ وبطبيعة الحال ، فإن ما يمكن أن يكون أفضل تعريف لمصطلح الغموض (حتى وإن كان المثال الذي بين أيدينا غامضاً) سوف يتبلور على امتداد الكتاب .
- (٢) التطهرية : نادت بها جماعة بروتستانتية في إنجلترا ونيوانجلند (في القرنين السادس عشر والسابع عشر) . طالبت بتبسيط طقوس العبادة وباتمسك الشديد بأهداب الفضيلة . (المترجم) .
- (٣) هذا ليس مثلاً واضحاً ، وأنا لست على يقين من أن ما قلته صحيح ؛ ومع ذلك فإن الأمر يتطلب هنا مثلاً بين بين لأوضح به أن الظلال الدقيقة للكلمات هي بيت القصيد هنا .
- (٤) قد يكون تغيير العبارة لها معان عدة من قبيل الحذقة ، ومع ذلك فإن هذه العبارة خادعة . وإذا كانت أبسط العبارات عبارة عن مبتدأ وخبر فإن مثل هذه العبارة قد تشتمل على معنيين . وبالتالي لن تكون هناك جدوى من وصف هذه العبارة بأنها غامضة إلا إذا أفسحت مجالاً لردود فعل بديلة .
- (٥) القبايع : (بضم القاف وفتح الباء) ، صوت الخنزير (المترجم) .
- (٦) يترجم البعض كلمة tradition بـ "التحداًر" ليعنون بها انتقال العادات أو المعتقدات من جيل إلى جيل (المترجم) .
- (٧) المادية : الانشغال بالشئون المادية بدلاً من الفكرية والروحية (المترجم)
- (٨) جوبيتر Jove هو كبير آلهة الرومان . (المترجم)
- (٩) الشرفة المُفرجة ، بضم الميم وتشديد الراء وفتحها ، جدار ذو فتحات على سطح حصن يعلق فيها النار . (المترجم)
- (١٠) الرسم الكفافي : طريقة في الرسم تُبرز فيها الخطوط الكسافية أو المحيضية من غير تظليل . (المترجم)
- (١١) نظام يؤكد على الحدس أو الغريزة أو الشعور أو الإيمان أكثر من توكيده على العقل بمعنى أنه يحاول تطبيق نظرية تجريدية من غير اعتبار للمصاعب العملية . (المترجم)
- (١٢) مذهب يقول بأن أفعال المرء والتغيرات الاجتماعية إلخ هي ثمرة عوامل لا سلطة للمرء عليها . (المترجم)

(١٣) أسْرُ : بفتح السين وتشديد الراء أكثرهم سرّاً وسرية . (المترجم)

(١٤) هذا غياب منى أن أقدم هذا المثال باعتباره شكلاً من أشكال حالات الاختيار ، التي لها حل مناسب مستقى من أسماء الطيور . ومن الواضح أن المقطوعة لا تزال عامرة بالانطباعات إذا لم يكن لدينا أفكار مطلقاً عن الفوارق التي بين الغريان والغداف . ومع ذلك فإن هذه المقطوعة تعد مثلاً جيداً على أقل تقدير ، على جو عام ثقيل ، ولا أظن أن معالجتي للمقطوعة كانت خاطئة بالشكل الذي وردت عليه .

(١٥) مبلغ علمى أن بيرون لم يلتق بأخته غير الشقيقة إلا بعد أن صار يافعاً . وليس من المناسب هنا أن أحاول تحسين هذه الفقرة ، ولا زلت أرى أن الجملة الأخيرة التي تلخصه صادقة بما فيه الكفاية .

(١٦) خاص أو متسم بخصائص الفن القوطى الذى نشأ فى شمال فرنسا وانتشر فى أوروبا الغربية من منتصف القرن ١٢ إلى أوائل القرن ١٦ للميلاد . (المترجم)

(١٧) الحيلة التى من هذا القبيل يكون لها فى العادة معنى واحد هو الإجابة على لغز من الألغاز ، غير أن الكلمات ، عندما تلغز ، تكون لها معانى بديلة أخرى ممكنة ، وهذه البدائل تكون جاهزة لكونها منكراً ، لدى أولئك الذين يتبينون ربوداً فورية لمثل هذه الألغاز . وقد يبدو ذلك من قبيل آراء العامة من الناس ، الذين يُنتَهَرُونَ بسبب ذلك ؛ ومع هذا فإنهم يستطيعون أن يصنعوا غموضاً حقيقياً عندما يكون استشعارنا للإنكار غير كامل

(١٨) تقول الأسطورة اليونانية : أن إيكاروس : ابن بيدالوس وقد أسرف فى التحليق ، عند فراره من السجن حتى أمسى على مقربة من الشمس فذاب جناحاه الشمعيان ، وسقط فى البحر . (المترجم)

(١٩) المعنى المعجمى للكلمة hair هو: "الشعر" ولكن الشاعر تلاعب بهذه الكلمة مستفيداً من الانحراف الذى أصاب النطق فى العصر الإليزابيثى ، ومن هنا يمكن أن تعنى "ضمير المفعول المؤنث" هى . (المترجم)

(٢٠) الهبأة : هى الذرة من الغبار خاصة (المترجم)

(٢١) بان : إله الغابات والمراعى والرعاة عند الإغريق . (المترجم)

(٢٢) الفيكتورى : أحد أبناء عصر الملكة فيكتوريا (١٨٣٧ - ١٩٠١) (المترجم)

(٢٣) الفكرة التلويّة : فكرة تخطر فى البال فى مابعد ، تفسير أو جواب أو وسيلة تخطر فى البال متأخرة (المترجم) .

(٢٤) للمزيد عن عروض الشعر الإنجليزى وتفعيلاته راجع كتاب "الشاعر والشكل" ترجمه د / صبرى محمد حسن وعبد الرحمن القعود ، دار المريح ، الرياض ، المملكة العربية السعودية . (المترجم)

(٢٥) الساطيرات : واحدها "ساطير" : إله من آلهة الغابات عند الإغريق له ذيل (وأذنا) فرس ، وكان يتميز بولعه الشديد بالقصف المعريد ويانغماسه فى اللذات (المترجم) .

(٢٦) الخلد : حيوان يشبه الفأر (المترجم)

(٢٧) بان : إله الغابات والمراعى (عند الإغريق) (المترجم) .

(٢٨) إلهة القمر والحيوانات الضارية والصيد فى الميثولوجيا الرومانية (المترجم)

(٢٩) الحورية : إلهة ثانوية من إلهات الطبيعة التي كانت الميثولوجيا القديمة تمثلها على صورة عذاري فانتات تقيم في الغابات والمروج والمياه (المترجم)

(٣٠) إلهة الحب والجمال عند الرومان (المترجم)

(٣١) عطار د : رسول الآلهة وإله التجارة والفصاحة والمكر واللصوصية عند الرومان (المترجم) .

(٣٢) التصعيد : في الموسيقى هو تعاظم الصوت (المترجم)

(٣٣) التريبونيين : هو المدافع عن حقوق العامة ومصالحها (عند الرومان) . (المترجم)

(٣٤) الغرفة الخضراء : غرفة يستريح فيها الممثلون والممثلات في المسرح (المترجم) .

(٢)

هناك ثلاثة مقاييس أو أبعاد محتملة ، يبدو أن لها أهمية كبيرة ، يمكن لضروب الغموض أن تنتشر على إمتدادها : مقدار الاضطراب المنطقي أو النحوي ، الحد الذي يتعين على فهم الغموض أن يكون على وعى به ، ثم مقدار التشابك والتعقيد النفسى الداخلى فى هذه العملية ، والعامل الأول من هذه العوامل يبدو أقلها تعرضاً لخطر الكلام الفارغ الذى لا طائل من ورائه ، ومن الأهمية بمكان لهذا العامل أن يكون واضحاً لا لبس فيه ، علاوة على أنه أقل هذه العوامل تعراً للنقد حتى يومنا هذا . ولما كانت أنواع الغموض السبعة التى أتعرض لها هنا ليست مجرد إطار مناسب ، فأنا أرمى من ورائها أن تكون مراحل من مراحل تقدم الاضطراب المنطقي . وعلى كل حال سوف يتعين على أن أستعمل المعيارين الآخرين وأناقشهما علماً بأن المعايير الثلاثة ليست مستقلة عن بعضها ، حتى يتسنى لأمتلى التى سأوردها فيما أن تبدو - باعتبار ذلك قاعدة من القواعد - للعين المجردة أكثر غموضاً بحق عن الأمثلة التى أوردتها من قبل .

كويبيد مُجَنِّحٌ ويتجول بالفعل ؛

بلدها يُغَيِّرُهُ حبي على هذا النحو بالفعل

ولكنها تغير الأرض ، أو تُغَيِّرُ السماء ،

ومع ذلك سأظل أحبها حتى أموت

(مجهول ، كتاب إكسفورد .)

الأصل الإنجليزى :

Cupid is winged and doth range :

Her country so my love doth change.

But change she earth, or change she sky,

Yet I will love her till I die.

(ANON., Oxford Book).

”سأحبها رغم أنها تتحرك من هذا الجزء من الأرض إلى جزء آخر ليس فى متناولى ؛ سأحبها رغم أنها تذهب إلى العيش تحت سماوات أخرى ؛ سأحبها رغم أنها تتحرك من هذه الأرض وهذه السماء إلى كوكب آخر ، سأحبها رغم أنها تدخل إلى مجال اجتماعى أو فكرى لا يمكن لى أن أتتبعها فيه ؛ سأحبها رغم أنها تغير الأرض والسماء التى لدى الآن ، بالرغم من أنها تدمر مشروع العبادة الذى أعيشه الآن ، بأن تجعل من نفسها مخلوقاً غير جدير به (مشروع العبادة) ؛ سأحبها برغم أنها عندما تبتعد فإنها تحول أرضى إلى رغبة وقلق واضطراب ، كما تحول سمائى إلى يأس ؛ سأحبها حتى وإن كانت تملك القوة والإرادة اللتين تقلب بهما مُثْلَ الرجال المنظمة بشكل عام (السماء) واللّتين تقلب بهما منظومة المجتمع بشكل عام (الأرض) ؛ قد تُغيّر الأرض والسماء اللّتين لديها الآن عن طريق تخليها عن إيمانها أو فى عقاب عادل لكونها منبوذة ، ومع ذلك سأظل أحبها ؛ قد تغير أرضى بأن تقتلنى ، ولكن إلى أن يحدث ذلك سأظل أحبها .”

قد يبدو الأمر هنا وكأننى أسجل فقط أنواعاً مختلفة من التغيير ، التى يمكن بطبيعة الحال ألا تكشف عن غموض مباشر ؛ غير أن الكلمة الدالة على ”التغيير” change قد تعنى هنا ”يتحرك إلى آخر أو تغيير ذلك الذى حصلت عليه” ، كما أن الكلمة الدالة على ”أرض” earth قد تعنى ”عالم المحبوبة الخاص” ، أو ”عالم الشاعر الخاص” ، أو ”حتى عالم الجنس البشرى بشكل عام” . وكل المعانى التى يمكن استخلاصها من هذه المفردات لا تشكل سوى المعنى المباشر الذى تلح عليه هذه المفردات ، ومع ذلك فإن سحر القصيدة وجاذبيتها كلاهما يتمثلان فى بساطتها المفرطة غير المعقولة .

ومع ذلك ، فإن تشابك المعنى المنطقى ينبغى ألا يكون مبنياً على تعقد الفكر وتشابكه ، حتى عندما يكون من المناسب للنوع الثانى من الغموض ، أن يتهيا له معنى

واحد رئيسى فقط ينتج عن هذه العملية . من ذلك على سبيل المثال ، أن النوع الأول من الغموض إذا ما استعمل استعارة تكون مناسبة من نواح عدة ، فإن النوع الثانى من الغموض سرعان ما يستعمل العديد من الاستعارات المختلفة ، مثلما يتصرف شكسبير فى المثال التالى . ويستحيل علينا أن نتجاهل شكسبير فى مثل هذه الأمور ؛ والسبب فى ذلك يرجع من ناحية إلى ثراء استعماله للغة استعمالاً فريداً ، كما يرجع من الناحية الأخرى إلى أن هذا الاستعمال قد حظى فعلاً بكثير من الاهتمام ؛ الأمر الذى لم يترك للطالب الباحث شيئاً يفعله ، ويرجع له أن يعثر على ما يبحث عنه ، وتتوافر له الدلائل على أنه لا ينسج خيالات من صنع ذهنه هو .

وها هو ، مثال واضح على ذلك يتمثل فى قول ماكبث :

لو كان قد فعل ، عندما يفعل ، لكان ذلك أفضل .

لقد فعل بسرعة .

(لاحظ هنا الازدواج النحوى إذ بوسعنا أن نقف وقفاً تاماً على نهاية البيت)

الأصل الإنجليزى :

If it were done, when 'tis done, then twere well

It were done quickly;

(double syntax since you may stop at the end of the line)

وهذا مثال آخر يقول فيه ماكبث :

لو أن القتل

يمكن أن يطوى النتائج ، ويمسك

مع توقفه نجاحاً ذلك ولكن . . .

الأصل الإنجليزى :

If th' Assassination

Could trammell up the Consequence, and catch

With his surcease, Success; that but . . .

هذه الكلمات التي تخرج مثل فحيح الأفعى في الممر الذي كان الخدم يجتازونه ، لا بد أن تكون مغلفة بالظلام ، ومحملة كما لو كانت هي نفسها تحمل قوى مخيفة ، بدلاً من أن تكون عادية تماماً في ذهنه . الكلمة الدالة على "تتائج" Consequence تعنى نتيجة سببية ، وقد تعنى العواقب التي لا تكون مترابطة سببياً ، وورد هذه الكلمة في عبارة "شخص ذو حيثية" person of consequence يجعلها تعنى : القداسة التي تحيط بملك من الملوك . الكلمة الدالة على "الطى" trammel كانت في أساسها مصطلحاً فنياً يستخدم في ما يتعلق بتعشيش الطيور ، كما كانت تستعمل أيضاً في معنى تقييد الخيول بطريقة معينة ، وفي تعليق الأواني ، وفي الرفع كما كانت تستعمل أيضاً في معنى تسيير المركبات على القضبان . الكلمة الدالة على "التوقف" surcease تعنى "الاكتمال" وقد تعنى "وقف الإجراءات عند منتصف قضية من القضايا القانونية وقد تعنى فرض أو تنفيذ حكم من الأحكام" ؛ كما تذكرنا هذه الكلمة بالكلمة الدالة على "الإفراط" surfelt و"الموت" decease ، والشئ نفسه نجده في الكلمة الدالة على "القتل" assassination عندما تفعل فعلها في الفحيح وفي "القتل" assess وكما هو الحال أيضاً في الكلمة الدالة على "القمع" suppression ، وذلك من خلال "الإطاحة" sedere بالأقوياء من مقاعدهم . يضاف إلى ذلك أن ضمير الملكية للمفرد الغائب His قد يعود على دنكان Duncan أو على القتل assassination أو على "العاقبة" consequence . الكلمة الدالة على "النجاح" success تعنى نتيجة سعيدة ، أو قد تعنى نتيجة سعيدة أو غير سعيدة ، وقد تعنى أيضاً اعتلاء العرش . أما الكلمة الدالة على الإمساك catch ، تلك الكلمة الوحيدة المسطحة بين غيرها من الكلمات الضخمة ، تُسمى حدثاً ؛ إنها علامة من علامات عدم قدرة الإنسان على التعامل مع أمور الدولة ، كما لو كان طفلاً يحاول أن يخطف القمر وهو يمر خلال السحاب الواعد thunder-clouds . إن كل هذه المعاني لا يمكن تذكرها دفعة واحدة ، مهما تعددت قراءاتنا لهذه الكلمة ؛ وتظل هذه الكلمة تعويذة يتمتم بها قاتل ، أشعث يتلمس طريقه بين قوى الظلام .

ومن الواضح أن غموض النحو ، وليس غموض الكلمة ، رغم شيوعه تماماً في الشعر لا يمكن لنا أن نصل به إلى هذه الذروة دون حدوث شئ من الفوضى والاضطراب ، ولا بد من استعمال الغموض النحوي الذي من هذا القبيل لإحداث تأثير

مخالف . وهذه الوسيلة تستعمل عندما يكون المعنى الرئيسى واحداً فقط (وهو ما نحن بسبيل دراسته هنا) ؛ وهذا يتجلى فى الأمثلة التالية المأخوذة عن سونيتات شكسبير ، إذ إن هذه الوسيلة تعطى تداخلاً ، كما لو كان وحدة مناسبة ، تنتمى العبارات فيها إلى الجملة السابقة أو اللاحقة لها دونما انكسار لحركة الفكر .

غير أن السماء أصدرت فى خلقك مرسوماً بالفعل

الذى ينبغى أن يسكن وجهك الطلوع إلى الأبد ،

وأيا كانت أفكارك ، وأياً كانت أعمال قلبك ،

نظراتك ينبغى ألا تقول شيئاً عندئذ سوى الحلاوة .

الأصل الإنجليزى :

But heaven in thy creation did decree

That in thy face sweet love should ever dwell,

whate'er thy thoughts or thy heart's workings be,

Thy looks should nothing thence, but sweetness tell.

(xciii) .

يجوز لنا فى هذه الأبيات أن نضع علامة وقف تام (نقطة) إما قبل البيت الثالث أو بعده .

ذلك اللسان الذى يروى قصة أيامك

(صانعاً تعليقات شهوانية على رياضتك)

لا يقوى على الذم ، وإنما فى نوع من المدح ،

يُسَمَّى اسمك ، وبيارك التقرير السيئ .

الأصل الإنجليزى :

That tongue that tells the story of thy days

(Making lascivious comments on thy sport)

Cannot dispraise, but in a kind of praise,

Naming thy name, blesses an ill report (xcv) .

فى الأصل الإنجليزى ، نجد أن فاعل الكلمة الدالة على "يبارك" blesses هو إما الكلمة الدالة على "لسان" tongue أو الكلمة الدالة على "تسمية" naming كما أن العبارة الدالة على "ولكن فى نوع من المدح" but in a kind of praise تصف إما الكلمة الدالة على "يبارك" أو الكلمة الدالة على "ندم" dispraise والوسائل التى من هذا القبيل تُفيد بصفة خاصة فى التحكم فى شكل السونيتة ، إذ تساعد هذه الوسائل السونيتة على أن تحتوى على تشكيلة من الجدل والنقاش من ناحية ، وتساعد على ربط وحدة الإيقاع فى الفكرة الواحدة ربطاً محكمًا .

السونيتة التى سأوردها هنا تحتوى على واحدة من لطائف الترقيم المهمة المتكررة، والتى لا تُوصَلُ بشكل عام سوى الإيقاع غير أنها ترقى هنا إلى مصاف النحو .

لو تعيشين إلى يومى القانع تماماً

عندما سيفطى ذلك الموت الفظ عظامى بالتراب

وسوف يقوم حظاً مرة ثانية بإعادة بحث :

هذه الأبيات الضعيفة الوقحة لعشيقك الميت :

قارنيها بتَحَسُّن الزمن ، . . .

(السونيتة الثانية والثلاثون)

الأصل الإنجليزى :

If thou survive my well contented daye

When that churle death my bones with dust shall cover

And shalt by fortune once more re-survey:

These poor rude lines of thy deceased Lover:

Compare them with the bettering of the time, . . .

(xxxii).

البيت الرابع من الأبيات الإنجليزية معزول بنقطتين فوق بعضهما ، وهو يحمل كل الأوزان المثيرة للشفقة ، كما يعد هذا البيت أيضاً الركيزة التي ترتكز عليها بقية السونيته . قد نتصور أن الكلمة الدالة على "يعيد البحث" Re-Survey فعل لازم . وبذلك يمكن أن يكون البيت الرابع استمراراً للبيت الخامس ليكون ذلك عطفًا بيانيًا على الضمير المنفصل I them لدال على الغائبين الجمع ، غير أن الأمر ليس كذلك إذ إن الأمر لا يتمثل في أن البيتين الثالث أو الخامس يمكن لكل منهما أن يكون بيتًا مستقلًا عن البيت الرابع ، وإنما يتمثل الأمر في الحقيقة التي تلى هذين البيتين ، كما لو كانت السونيته قد أصبحت واعية لنفسها أو كما لو كانت تقتبس عبارة من شاهد قبر من القبور .

إنك تحبها فعلاً ، لأنك تعلم أنى أحبها ،
ومن أجل خاطري فإنها تسيء إلى بالفعل ،
يعانى صديقي من أجلى ليوافقها ،
إذا ما فقدتك ، فإن خسارتي ستكون مكسب حبي ،
وخسارتي لها ، لقد اكتشف صديقي تلك الخسارة
الأصل الإنجليزي :

Thou doost love her, because thou knowest I love her,
And for my sake even so doth she abuse me,
Suffering my friend for my sake to approve her,
If I loose thee, my loss is my love"s gaine,
And loosing her, my friend hath found that losse.

(xlii) .

بناءً على هذه الأبيات ونظراً لأن البيت الثالث قد يتحرك إلى الأمام أو إلى الخلف، فإن فاعل "المعاناة" suffering يصبح أن يكون ضمير الفاعلة الغائبة she أو ضمير المتكلم المفرد الفاعل . وهذه الحيلة لا يلجأ إليها الشاعر هنا لمجرد طلب الإيقاع ،

وإنما لتكون عمقا خفيفا من أعماق المعنى ؛ وقد تدرب شعراء العصر الإليزابيثي على استعمال الأبيات التي تتحرك في الاتجاهين ، والأمثلة على ذلك نجدها في سلاسل تلك السونيتات ، التي من قبيل السونيته كورونا Corona التي ألفها دون Donne ، والتي يبدأ كل بيت من أبياتها بنهاية البيت السابق له .

والواقع أن الشاعر دون Donne ، يستعمل هذه الوسائل والحيل استعمالاً مكثفاً ؛ ولذلك سوف أفصل هذه السلسلة من السونيتات للحظة واحدة عن بقية السونيتات الأخرى ، حتى يتسنى لي الاستشهاد بمثال من السونية التي عنوانها : أغنية زفاف بمناسبة عيد القديس فالنتين Epithalamion for Valentine's Day .

أنت تجعلين الشمعة ترى

ما لم تره الشمس قط ، وذلك الفلك

(الذي كان للأرواح والوحوش ، القفص والمنتزه)

لم تحتوى ، سرير واحد يحتويه ، من خلاك ،

جميلتان ، صدراهما المتصلان .

الأصل الإنجليزي :

Thou mak'st a Taper see

What the sunne never saw, and what the Arke

(Which was of Soules, and beasts, the cage, and park)

Did not containe, one bed contains. through thee,

Two Phoenixes, whose joynd breasts . . .

"أنت تجعلين الشمعة ترى ما لم يحتو عليه الفلك . من خلاك يمكن للسرير أن يحتوى على جميلتان" . "أنت تجعلين الشمعة ترى ذلك الذي لم تره الشمس قط . من خلاك فإن سريراً واحداً يحتوى على ما لم يحتو عليه الفلك ، أى ، جميلتين" . تجديد الطاقة المكتسبة من عملية البداية بجملة جديدة في كل مرة ، يجرى الحصول عليه هنا بصورة مستمرة في عدم وجود الاسترخاء الذي يترتب على الوقف عند نهاية الجملة .

وهذا مثال آخر :

من ذا الذى يترك منزلاً جميلاً يسقط ليتحلل ،

الذى ربما يرفعه الاقتصاد الداجن تكريماً ،

فى مواجهة الثورات العاصفة فى يوم شتوى

وغضب الموت السرمدى العاقر ؟

أه لا أحد سوى معنوى القيمة ، عزيزتى حبيبى أنت تعرفين

كان لك أب ، فاتركى الابن يقول هكذا .

(السونيتة الثالثة عشرة)

الأصل الإنجليزى :

Who lets so fair a house fall to decay,

Which husbandry in honour might uphold

Against the stormy gusts of winter's day

And barren rage of death's eternal cold ?

O none but unthrifths, dear my love you know,

You had a Father, let your Son say so .

(xiii) .

العبارة المكتوبة بالخط الإيطالى تناسب تماماً كلا من الجملة السابقة والجملة اللاحقة لها ؛ وإذا ما نظرنا إليها باعتبارها تابعة لما قبلها سنجد أن معنى ثالثاً يكشف عن نفسه بطريقة خافتة ، وهو "أنت تعرفين عديمى القيمة" you know unthrifths؛ "الصحبة التى تحتفظين بها قد تكون صاخبة أو تنسكية غير أنها ليست زواجية" . وبعد أن استشهدت هنا بما أوردت لتأكيد نقطة تافهة من نقاط النحو ، يجدر أن نبرز هنا أن جمال البيت يعتمد فى المقام الأول ، بحق ، على التوريثين "منزل" house و"الاقتصاد الداجن" husbandry ، كما يعتمد فى المقام الثانى على تغيير الشعور عن

يوم شتوى winter"s day ، إذ أن الشتاء قصير ، مثل لياليه ؛ "إن طفلك سينشأ من بعدك ومنزلك سيبقى على قيد الحياة حتى يشهد صيفاً آخر" حتى "غضب الموت السرمدى العاقر" to death"s eternal cold ؛ "إذا لم يبق المنزل على قيد الحياة هذا الشتاء فسوف يسقط إلى الأبد" ؛ هنا تقابل أيضاً بين هاتين الفكرتين المتناقضتين وبين البيتين المفتوحين (المستمرين) ، متشابهى الصوائت من أشعار كريستوفر مارلو Marlow التي تحتوى عليهما ، هذان البيتان اللذان يزعمان بحكم بنيتهما أنهما يرددان الفكرة نفسها ليس إلا ، وبذلك تذوب الفكرتان فى البيتين ، وتشكلان تراجعا للأصدا .

قد تكون العبارة الغامضة جملة وصلية فى بعض الأحيان ، مع حذف ضمير الوصل that ، وبذلك تظهر مثل هذه العبارة مرحليا كما لو كانت جملة مستقلة بحد ذاتها ، وذلك قبل أن تنتظم مثل هذه الجملة فى إطار النحو . أحببت صورهم ، أنا أرى فيك ،

وانت (كلهم) أخذت كل كلى

(السونيتة الحادية والثلاثون)

الأصل الإنجليزى :

Their images I lov"d, I view in thee,

And thou)all they (hast all the all of me.

(xxx) .

فى هذين البيتين إحياء بأن الجملة الأولى يمكن أن تكون جملة مستقلة تماما بذاتها ، وأن الجملة "أنا أرى فيك" view in thee اتعنى "أنا أبحث عنهم فيك" ؛ غير أن الوسيلة هنا تعول كثيراً على الجملة الوصلية "التي أحببت" "which I loved" وتبرزها إبرازاً خاصاً .

حياتى لها فى هذا البيت شيء من الاهتمام ،

الذى من أجل الذكرى التي لا تزال معك سيبقى ،

عندما تتظرين هذا ، أنت تتظرين بالفعل ،
الجزء نفسه كان مكرساً لك ،
(السونيتة الرابعة والسبعون)
الأصل الإنجليزى :

My life hath in this line some interest ،
Which for memorial still with thee shall stay .
When thou reviewest this ، thou dost review ،
The very part was consecrate to thee, (lxxiv) .

إذا ما تجاوزنا الفاصلة الموجودة عند نهاية البيت الثالث ، نجد أن مفعول الفعل،
الـدال على "النظر" review هو الكلمة الدالة على "جزء" part ؛ وإذا ما أكدنا على
وجود الفاصلة ، فإنها من الناحية التعليمية ، ومع تأكيد ضمير المخاطب الثانى فى
البيت thou نجد أن المعنى يصبح "كونك تذكرينى فهذا يعد خلوداً كافياً لى" . ، وبذلك
يصبح البيت الرابع جملة مستقلة (١) .

انسيابية النحو التى من هذا القبيل ترجع فى بعض أجزائها إلى التوازن البلاغى،
والسبب فى ذلك أنه ما دامت الأبيات يعارض كل منها الآخر على شكل أزواج منتظمة
فإننا نستمر فى مواجهتنا لشكل من أشكال المعارضة أو المقابلة وذلك عن طريق مقابلة
كل زوج من هذه الأبيات بالزوج الآخر الخاطيء . والسونيتة الحادية والثمانون نُعمل
هذا المبدأ فى الموت :

أَمْ سوف أعيش لأصنع شاهد قبرك ،
أَمْ أنك ستحيين إلى أن أتغنّى فى الأرض ،
ومن هذا المكان لن تستطيع ذاكرتك أن تأخذ الموت ،
وبرغم أن كل جزء فى سوف ينسى .
سوف يأخذ اسمك من حياة هذا المكان السرمدية ،

وبرغم أنى غبت دفعة واحدة لا بد أن أموت عند الدنيا كلها ،
الأرض لن تعطينى سوى قبر مشع ،
عندما ترقدين مقبورة فى عيون الرجال ،
أثرك سيكون شعري الرقيق ،
الذى سوف تقرأه عيون لم تخلق بعد ،
والسنة ستكون ، سوف تكرر كينونتك ،
عندما يموت جميع المتنفسين على هذه الأرض ،
ستبقين تعيشين (قلمي له مثل هذه الفضيلة)
حيث يتنفس النفس معظم أنفاسه ، حتى فى أفواه الرجال .
الأصل الإنجليزى :

Or shall I live your Epitaph to make,
Or you survive when I in earth am rotten,
From hence your memory death cannot take,
Although in me each part will be forgotten.
Your name from hence immortall life shall have,
Though I (once gone) to all the world must dye,
The earth can yeeld me but a common grave,
When you entombed in men"s eyes shall lye,
Your monument shall be my gentlc verse,
Which eyes not yet created shall ore-read,
And touns to be, your beeing shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead,
You still shall live (such vertue hath my Pen)
Where breath most breathes, even in the mouths of men.

الملاحظ فى هذه الأبيات أن أى بيتين متتاليين منها (باستثناء لبيتين ٢ و ٣ وكذلك البيتان ١ و ١١ وذلك لأسباب عارضة) يصنعان جملة كاملة عندما نفصلهما عن السياق بكامله ؛ وهذا لا يعنى القول : بأن ذلك هو الذى يصنع من هذه السونيته قصيدة جميلة ، كما إنه لا يعنى أيضا أننى أعرف الطريقة التى يمكن أن نقرأ بها هذه السونيته جهراً .

الكلمة الدالة على "ألسنة" Tongues يمكن تجاوزها شأنها شأن الكلمة الدالة على "عيون" eyes ، ويترتب على ذلك أن تصبح الكلمة الدالة على "كينونة" being فاعلاً للفعل الدال على "يكرر" rehearse ، أو قد تكون الكلمة الدالة على "ألسنة" tongues هى والكلمة الدالة على "عيون" هما فاعل الفعل الدال على "يكرر" re hearse . ومع ذلك فإن كلمة "ألسنة" tongues ترتبط ارتباطاً خاصاً بكلمة "يكرر" rehearse ، والسبب فى ذلك أن تقابل "كينونتك" your being مع "كى تكونى" to be هو الذى يوضح الألسنة tongues الزائلة وهى "تكرر" rehearsing كينونتك being المثالية ، تلحق دمك كما لو كان كذلك ، ومن ثم فإن ذلك يشتمل على شىء من الوجود السرمدى الأفلاطونى عند السيد / و . هـ . w. h. ، وهو ما يؤكد على الأمثلة التى من نوع هذا المثال ، غير أنه لا يعتمد على أى مثال من هذه الأمثلة . ظلال كماله هذا كانت أطفاله فى يوم من الأيام ، غير أن رغبة شكسبير - التى تتسع فيها مساحة الحب - فى أن يراه مستقراً فى حبه كانت قد أحبطت أو بُلغ فى إشباعها من باب التهكم المؤلم ، وأن هؤلاء الأطفال لم يعودوا بعد أكثر من مجرد أولئك الذين يقرعون مدحه والثناء عليه .

فكرة ثنائية الوجهين من حيث كونها فكرة تتجلى بشكل أوضح فى السونيته التالية (شكوى فى إطار تأكيد على أنه ليس من حقه أن يشكو) ، ومع ذلك يمكن إدراجها ضمن النوع الثانى من أنواع الغموض ، وذلك فيما يتصل بغموض النحو ، إذ إن مثل هذا الغموض يمكن اختزاله إلى معنى واحد :

أه دعيني أقاسى (لكونى رهن إشارتك)

غياب حريتك المسجون ،

وأستأنس الصبر ، وأن أعرض كل صدى للمعاناة

نون أن أتهمك بالإصابة .

كونى حيثما تسجلين ، ميثاقك يبلغ من القوة حدا

قد يمكن لك أنت نفسك معه أن تميزى زمانك

إلى ما ترغبين ، إنه ينتمى إليك بالفعل ،

أن تعفى نفسك من جريمة فعل الذات .

(السونيتة الثامنة والخمسون)

الأصل الإنجليزى :

O let me suffer (being at your beck)

The imprisoned absence of your liberty,

And patience tame, to sufferance bide each check,

Without accusing you of injury.

Be where you list, your charter is so strong

That you yourself may privilege your time

To what you will, to you it doth belong ,

Yourself to pardon of self-doing crime. (lviii.)

عبارة "وأستأنس الصبر" And patience tame تعبر عن رداءة الطبع وذلك عن طريق اختصارها لمعنى ("أقاسى الصبر المستأنس" suffer tame patience ؛ وكذلك معنى "أكون أليفا للصبر" be patience-tame ، كما هو الحال فى العبارة التى تقول : صلب صلابة الحديد hard-iron ؛ كما تعبر أيضا عن "الصبر الأليف" tame patience كما هو الحال فى العبارة التى تقول : وأعرض كل صدغ bide check وكونها متبوعة بسيل من الكلمات الملتبسة المألوية مع الكلمة الدالة على الفعل "ينتمى" belong ، الذى يقوم بدور فاعله كل من "زمانك" your time و"العفو" to pardon ، كما لا تزال هذه العبارة تنطوى ، وهى لا تزال زاخرة بالعذوبة وعناصر استثارة الشفقة ، (وهذا شكل من أشكال التوازن الشعورى غير المعتاد) ، على ما معناه "أن هذا هو كل ما كنت أنتظره منك" .

وهذا مثال آخر :

ولكن لماذا أنت الطريق الأقوى لا

تشنى حرباً على هذا الزمن الدامى المستبد ؟

وتحصنى نفسك فى تحالك

بطرق أكثر بركةً من قافيتى القاحلة ؟

أنت الآن تقفين على قمة الساعات السعيدة ،

وكثير من الحداثى العذراوات لم تتجهز بعد ،

برغبة فاضلة تستطيع أن تحمل زهورك المحبة ،

أكثر شبهاً عندئذ زيفك المرسوم :

هكذا ينبغي أن تكون خطوط الحياة التى تصلحها الحياة

التي (تخطها أقلام الرصاص أو تكتبها الريشة)

لا فى القيمة الداخلية ولا فى الحسن الخارجى

يمكن أن تجعلك تعيشين نفسك فى أعين الرجال ،

تصدقين بنفسك ، تبقين على نفسك بلا حراك ،

ويجب أن تعيشى مجرورة بفعل مهارتك الحلوة الخاصة .

(السونية السادسة عشرة)

الأصل الإنجليزى :

Bvt wherefore do not you a mightier waile

Make warre vppon this bloudie tirant time ?

And fortifie your selfe in your decay

With meanes more blessed than my barren rime ?

Now stand you on the top of happie houres,

And many maiden gardens yet unset,

With vertuous wish would beare your liuing flowers,
Much liker then your painted counterfeit:
So should the lines of life that life repaire
Which this (Times pencil or my pupil pen)
Neither in inward worth nor outward faire
Can make you liue your selfe in eyes of men,
To give away your selfe, keeps your selfe still,
And you must liue drawn by your owne sweet skill.

(xvi.)

التعبير "خطوط الحياة" lines of life يشير إلى شكل المظهر الشخصى ، إما فى الشخص نفسه أو تكراره فى خَلْفِه (مثلما يتكلم الإنسان عن خطوط شكل واحد من الإنسان) ؛ قد يشير التعبير أيضاً إلى تجاعيد الزمن على الوجه (التى توحى هنا بخشيتها والخوف منها) ؛ وقد يعنى هذا التعبير أيضاً خط الشاب أو سلالته النسبية - خَلْفِه ؛ وقد يعنى التعبير هنا أيضاً الخطوط المرسومة بقلم الرصاص - صورة ؛ وقد يعنى أيضاً الخطوط المرسومة بالريشة ، عند الكتابة ؛ وقد يعنى التعبير أيضاً خطوط (أبيات) قصيدة من القصائد (ذلك النوع من الخطوط الذى تشتمل السونيتة على أربعة عشر خطاً منها) ؛ وقد يعنى التعبير "المصير" كما هو فى التعبير "خط - الحياة" life-line - كما هو وارد فى البيت ٣٦١ من المشهد الثانى من الفصل الثانى فى مسرحية تاجر البندقية Merchant of Venice .

تشكيلة المعنى هنا تضرب جذورها بفاعلية أكثر فى السياق والسبب فى ذلك أن العبارتين "خطوط الحياة" lines of life و"تلك الحياة" that life يمكن لأى منهما أن تكون فاعلاً للفعل الذى يدل على "يصلح" repair ؛ وإذا ما تناولنا أبرز معنيين ألا وهما : "السلالة النسبية" lineage و"سماتك وسمات أطفالك" the features of yourself and your children نجد أن الفاعل هنا هو "الخطوط" lines ، وهذا المعنى هو ما يلح عليه الإيقاع وبناء الجملة ؛ وعبارة "تلك الحياة" that life تعنى "الحياة التى مثل حياتك

الحالية" . ولكن عبارة "تلك الحياة" مع الفعل "يصلح" repair تحظى بزعم ثانوى فى هذا الموضع بفعل العبارة "هذا (يصنع ...)" التى تلى ذلك ، والتى تصبح على النقيض من ذلك فاعلاً فى البيت الذى يلى ذلك . (وهكذا نرى أن الترقيم الذى يقصد به تسهيل الجملة ، إنما يفسد الطباق كله) . اسم الإشارة "هذا" this يرد بعده قوس يوسع معانيه : كلمه "الزمن" time الذى يجلب الشيخوخة التى سوف ترسمك بقلم الرصاص وعلى وجهك تجاعيد ، أو قد تعنى هذه الكلمة "رجولة أكثر نضجاً تكمّلُ جمالكَ" ؛ أما العبارة "رسم هذه الأزمان" This times pencil فهى تعنى فى المقام الأول ، طريقة الرسم ، أو إن شئت فقل مستوى الإنجاز المتوسط ، عند راسمى الصور فى العصر الإليزابيثى ؛ وقد تعنى فى المقام الثانى ، الإطار و"الجو العام" الذى كان الجمال يحظى بهما من عصر الأقنعة واللباس هائل الحجم وكذلك شهوة العين (وذلك حتى يضطر إلى النظر فى البيت الثانى من السونيتة مرة ثانية ، حيث نجد نفس الازدواج فى المعنى يلمح إلى أن أفراد الحاشية الجميلين وصلوا إلى نهايات سيئة فى فجر إسكس Essex) ؛ عبارة "قلمى" my pen الذى يصفك ، وكلمة "تلميذ" التى تعنى "غير ناضج وغير حاذق" ، وبذلك يصبح المعنى "كتلميذ" من تلاميذ ذلك "الزمن" time الذى أحاول تقليد عرف السونيتة الذى ساد خلاله ؛ أو قد يعنى : "كتلميذ" من تلاميذ الزمن الذى "يجعلنى أنضج" . ويجوز أن نتناول المعنى الأول بشكل طبيعى من منظور أن "تلك الحياة" that life تعنى "حياتك" your life و"هذا" this بمعنى "حياتى" my life (هذان العنصران مكرّسان لوصفك) ، غير أن معنى اسم الإشارة "هذا" this ينفتح على الآثار العابرة كلها التى تقف فى تقابل مع سرمدية التكاثر الجامدة ، وعندما نعود بفكرنا إلى الوراء نجد أن العبارة "تلك الحياة" that life هى فاعل لجملتها ، وأنها تعنى "أسلوب الحياة الجديد الذى أقترحه عليك" ، أو قد تعنى : "الزواج ، الحياة الإنسانية الفائقة السائدة فى سلالتك النسيبة كلها" .

وبعيداً عما إذا كانت عبارة "خطوط الحياة" lines of life أو عبارة "تلك الحياة" تلعب دور الفاعل ، وبعيداً أيضاً عما إذا كانت عبارة "تلك الحياة" that life تعنى "أسلوب حياتك الحالية" أو "أسلوب الحياة الذى أقترحه لك" ، فإن الأمر ينطوى على ازدواجية النحو فى البيتين ١١ و ١٢ . وإذا ما أخذنا البيتين معاً نجد أن لهما قراءة

معناها . "أن عصر إليزابيث لا يصلح للتعبير عنك ، سواء من ناحية المظهر أو الشخصية" (ومن الطبيعي أن زوجاً من هذين الزوجين يمكن أن يربط قلم الفنان الرصاصي "بالجمال الخارجى" outward fair ، ويربط ريشة الكاتب المسرحي "بالقيمة الداخلية" inward worth ، ومع ذلك فإن ترتيب الجملة غير ذلك ، وذلك حتى يمكن لآى زوج من هذين الزوجين أن يناسب أيّاً من هذين التعبيرين ، أو يناسب المعنى "أنا أحاول أن أكتب عن جمالك ، ولكن يد الزمن ، وهى تحفر خطوط الزمن على وجهك ، تحاول أن تكشف عن قيمتك الداخلية") . هذه ، البنية النحوية الأساسية ، تتطوى على تغيير غير ملائم إلى حد ما إذ تغيرت كلمة "الحياة" life إلى ضمير المخاطب you فى المفعول ، وهذه التحديدية الزائدة للخطاب والتى تصبح أمراً ضرورياً بعد حَرْفِ النحو عن مساره من خلال التعقيد غير العادى والشاذ فى البيتين الوسطيين ، تفسح المجال لشكل من أشكال النحو البديل . فإذا ما تناولنا البيت الحادى عشر مع البيت العاشر (ويفضل هنا أن تلعب دور الفاعل هنا عبارة "تلك الحياة" that life) ، نجد أن اسم الإشارة "هذا" this هو الذى ليس جميلاً فى "القيمة الداخلية" inward worth وفى "القيمة الخارجية" outward worth ؛ كما نجد أن كلمة "يصنع" make ، فى تعبير "العصر الحاضر الذى أنتج من عدم جدواه جمالاً مثل جمالك" ، نجد هذه الكلمة متناقضة مع الكلمة الدالة على الفعل "يصلح" repair فى عبارة الحياة النباتية القادرة على إنتاج الكثير من الورود التى أقدمها إليك ؛ وهنا يبدو الأمر كما لو كانت التحميلة الكبيرة التى نعطيها لنوع من الأنواع عن طريق جعل مثل هذا النوع متكرراً ، هى التى تضيف هذه التحميلة على بيت نبيل أكثر مما تضيفها على شخص لوحد ، هذه التحميلة تقارن بإحداثها من جديد ، على أنها رفع لجرم سماوى risen a heavenly body فى العالم الآخر ، أو بوضع هذه التحميلة وضعاً سرمدياً بين الأفكار الأفلاطونية ، حتى يتسنى لها ألا تشعر بالقلق إزاء أشكالها الخاصة بها على الأرض . هنا تصبح "حى" live فى البيت الثانى عشر فى موضع الصفة ، ومن هنا تتبدى قوة الكلمات الكثيرة التى تكون فى نطاق عطف البيان apposition ، والتى منها "أنت" you و"حى" live و"أنت نفسك" yourself ، تتبدى قوة هذه الكلمات فى التعبير عن الاندهاش من إنتاج شئ مثل هذا الشئ من هذا العالم الكئيب الذى فى البيت الحادى عشر ، كما تتبدى قوة هذه

الكلمات أيضاً فى جعل الشباب ، عن طريق التقابل والتضاد ، نموذجاً ، سماوياً أو جديراً بجعله شكلاً عاماً . البيت الثالث عشر ، المفصول بفاصلتين عن كل من البيت الثانى عشر والبيت الرابع عشر ، إذا ما أخذناه على أنه معنى رئيسى نجد أنه مبتور عند الدوبيت الأخير "لم تعودى نفسك لأنك أصبح لك أطفال" ، ولكن إذا ما أخذنا البيت فى معناه الفرعى عندما يكون إسم الإشارة "هذا" this هو فاعل البيت نجده يقول : "حياتك الحاضرة التى تقوم على اللذة والفرح لا تحمل فى طيها خلوداً ، وهى التى تجعلك لا تدومين إلا على إفناء نفسك" . كلمه "مجرورة" drawn فى البيت الرابع عشر ، قد يكون لها صدى معنى إضافى بمعنى "يجر من" أو "يسحب من" drawing back ، وبذلك يصبح معنى البيت تسحبين نفسك من الحياة التى تعيشينها حالياً ، وهو ما لا يستطيع حبيبك أن يفعله لك (٢) .

ضروب الغموض التى من هذا القبيل يمكن تقسيمها إلى تلك الضروب التى ، ما إن نفهمها ، حتى تظل وحدة واضحة ومفهومة فى الذهن والضروب التى تنتمى المتعة فيها إلى عملية صناعتنا لها وفهمنا إياها ، تلك الضروب التى يتعين تكرارها عند كل قراءة ، ولكن بجهد أقل ؛ ثم تجيء بعد ذلك الضروب التى يعمل الغموض عمله فيها على أفضل نحو إذا لم نكتشفها مطلقاً . أما مسألة انتماء قصيدة بعينها إلى هذه الفئة أو تلك ، فهى تعتمد بشكل جزئى على عاداتنا الذهنية وأفكارنا النقدية ، وأخشى على أولئك القراء الكثيرين الذين ربما يقوون على تتبع هذا التحليل الأخير ، من أن يؤدى سلوكهم هذا إلى إتلاف ذلك الذى يرون فيه سونيته جميلة ، بأن يكتشفوا من خلاله ما يثبت لهم أن مثل هذه السونيته أكثر تشوها عما كانوا يظنون . إنه لأمر مؤسف ، ولكن أيا كانت عقلانية هذه الفكرة التى مفادها أن الشعر لا يمكن تحليله تحليلاً آمناً وسليماً ، فإنها تظل - فى رأى - فكرة خسيصة ووضيعة ؛ ويقدر ما يكون الناس على يقين من أن لذائذهم لن تتحمل التفكير فيها يدهشوننى أيضاً بقدرتهم على عدم تعريض هذه اللذائذ لتخريب سهل من هذا القبيل . والواقع الذى ينبغى أن يكون هو أنه إذا ما اعترض التحليل طريقنا ، فمن السهل علينا تماماً أن نتجاهله ؛ وأنا لا أرى أن هذه المعانى كلها يجب أن تمر على الذهن عند قراءتنا لهذه السونيته قراءة تذوقية ؛ إن ما نحاول جمعه من هذه القراءة هو المعنى الرئيسى ، أو إن شئت فقل : الشكل

الرئيسى والإيقاع الرئيسى ، فضلاً عن معنى عام ثرى ثراء ذهنيا محكما ، لتوازن محكم لإحساس له ارتباطات متباينة .

ولا يسعنا هنا إلا أن ننظر إلى هذه الآثار باعتبار أنها تنتمى إلى المراحل التنقيحية الأخيرة من عصر النهضة ، باعتبارها شيئاً مبالغ فى صنعته كما هو الحال فى الطريقة التى كتبت بها قصائد عصر الملك تشارلز Caroline الشكلىة ، كما يمكن رد هذه الآثار إلى تكتيل الخيال بشكل غريب . ويجدر بنا عند هذا الحد أن نورد بعض الأمثلة من قصيدة ترويلوس وكريسيدى Troilus and Criseyde باعتبار هذه القصيدة واحدة من أكثر القصائد روية وتمهلاً ومن أبسطها من حيث التصوير ، فضلاً عن كون هذه القصيدة واحدة من أوليات القصائد فى الأدب الإنجليزى . ففى أول مشهد من مشاهد الحب بين الاثنين نجد كريسيدى Criseyde تقول بطريقة فظة ووقحة إنها لا تعرف ما ينتظر منها قوله ؛ ترى ماذا يعنى كلام ترويلوس Troilus ، هنا بلغة واضحة ومباشرة ؟

ماذا أعنى ، يا حبيبتي العزيزة ؟

ترويلوس الحسن . جيد ، عذب حر .

الذى مع حزمات ضوء عينيك الصافيتين

قد تتمكنين من رؤيته على طريقة ودية فى بعض الأحيان ؛

وعندئذ قد توافقين أننى ربما أكونه

(المشهد الثالث : المقطوعة ٨٢١)

الأصل الإنجليزى :

What that I mene, O swete herte dere ?

Quod Troilus. O goodly fresshe free.

That with the stremes of your eyen cler

You wolde frendly somatimes on me see ;

And then agreeen that I may be he

(iii. 128).

كل ما يقوله ترويلوس فى هذه المقطوعة وعلى امتداد ثلاث مقطوعات أخرى ، ليس إلا بيانا حماسيا ومؤثراً من خطابات الفرسان المراوغة التى يتحاشون بها النقاط الجوهرية فى المشكلات . وكلمة stremes ، فى الأصل الإنجليزى ، لها معنى مباشر هو "أشعه الضوء" beams of light (كما فى البيت الرابع والتسعين من القصيدة نفسها) . غير أن الإنجليزية الحديثة لا تُحْمَلُ هذه الكلمة هذا المعنى ، وإنما تعرض الكلمة stremes على إنها بالفعل استعمال شائع ومبالغ فيه لكل من الدم والدموع ، أو قد نعطيها معنى "أشعة حلوة التأثير" beams of sweet influence بمثل بنات أطلس^(٢) . وترتيباً على ذلك ، يرد بعد الكلمة الدالة على "عذب" fresh والكلمة الدالة على "جر" free تضميناً عن "مَجْرَى" stream يستطيع هو أن يشرب منه ويغتسل فيه ، منظفاً ومنعشاً ، وذلك حتى يتسنى لنظرة واحدة من عينيها أن تشفيه "إذ إن عبورك للمجرى سيجعلك تُكسِّرُ تعاويذ السحر الأسود" أو يجعلك تقضين على الرائحة التى بفعلها تقتفى كلاب أعدائك أثرك ؛ كما تتضمن المقطوعة فى خلفيتها إشارة ضمنية خفيفة إلى إغرواق عيني كريسيديا بالدموع تعاطفاً معه .

وعند ذروة المشهد العظيم فى الكتاب الثانى ، حيث بنداروس Pandarus ومعه القاصر وحدها كى يتحدث معها فى شئونها المالية ، نجد أنه يهنئها تهنئة غامضة على طالعها الحسن ، ثم يدخل بها تدريجياً من خلال مزايا ترويلوس ، إلى قول راج يستدر خلاله عطفها على تعاسته وشقائه ، وهنا سرعان ما تخمن كريسيديا المعنى الذى يرمى إليه وتدخل فى استعراض عظيم للفضيلة المنتهكة . ولا ينبغى علينا هنا ، بطبيعة الحال ، أن نفترض أننا لا نؤمن بواقع الفضيلة ، ولا بأنها ليست أنسب الآليات وأشدها تواضعاً ، نذراً لكشف شوسر لنا عن آلية كريسيديا - "أنا سوف أحسن ما يعنى - إنه يحتاجنى بوقاحة للعب ."

ماذا ؟ أهذا هو المرح كله والوليمة كلها ؟

أهذه هى نصيحتك ، أهذه هى قضيتى المسببة للسعادة ؟

أهذه هى رشوتك لوعدك ؟

وهل كل هذه الأعمال المرسومة ، يا أسفاه ،

من أجل هذا الهدف فقط ؟

(المشهد الثانى : المقطوعة ٤٢١)

الأصل الإنجليزى :

What ? Is this al the joye and al the festw?

Is this your reed, is this my blisful cas ?

Is this the verray mede of your bliheste ?

Is al this peynted proces seyde, alas?

(ii. 421). Right for this fyn ?

أعترف أن الأبيات الثلاثة الأخيرة أبيات شكسبيرية للغاية ؛ إذ تحتوى هذه الأبيات على كل أنواع التصوير المركزة ، إذ نجد الاستعارة المركزية الواضحة مغموسة ومكتفية فى استعارات فرعية طارئة ، فى إطار أسلوبه الناضج السليم . لقد ظننت فى البداية أن المعانى ربما كانت أسهل فى إذا ما وردت بإنجليزية شوسر ، وأن هذه المعانى اكتسبت غشاء الغموض بمرور الزمن ، وقد يكون من قبيل الظرف والفكاهة أن تصر على أن شكسبير قد تعلم أسلوبه من سوء فهمه لـ - شوسر Chaucer ؛ غير أن الإنجليزية الحديثة لا تترك مجالاً لشك (سواء تأثر شكسبير أو لم يتأثر بأسلوب شوسر) فى أن الزمن قلل من الغموض الأصلي أكثر من إثرائه له (الغموض) .

الكلمة الدالة على "نصيحة" فى الأصل الإنجليزى هى كلمة reed ؛ فقد أخبرها أن " قضيتها " cas " تسبب السعادة " إذ أنها استطاعت أن تُمسك بعين الأمير ؛ أما الكلمة الإنجليزية التى كانت تدل ، فى ذلك الحين ، على " الأجور " أو " الرشوة " أو " ميزة " أو " المرج " أو حتى "مشروب يصنع من العسل" فهى كلمة made ؛ فى حين أن الكلمة الإنجليزية التى تدل على "قسم" أو "وعد" بل "أمر" أيضاً هى biheste ؛ أما الكلمة التى كانت تدل على "سلسلة من الأعمال" أو "السرد الروائى" أو "الإجراءات القانونية فى قضية من القضايا " أو " موكب " فهى proces ؛ فى حين أن الكلمة التى كانت تعنى "الهدف" بشكل عام هى fyn يضاف إليها المشتقات المتعلقة بها عندما تكون مفعولاً لحدث أو لوفاة أو عقد ؛ أما إذا ما استعملنا الكلمة لوحدها فإنها لم تكن

تعنى "عقاباً مالياً" قبل العام ١٥٠٠ الميلادى ، غير أنها قد تعنى "المال الذى يقدم أملاً فى العفو". وهكذا نجد أن مادة المقطوعة واسعة بما فيه الكفاية ، ولكن هذا لا يعنى استنفاد كل هذه السعة وتلك الكفاية .

وهنا سوف أتوقف قليلاً كي أوضح قوة كلمة "الوعد" behest وقوة خطبة بنداروس Pandarus التى أوردتها سلفاً :

الآن افهمى ، أنا لا أطلب منك
أن تربطى نفسك به من خلال وعد ،
وإنما فقط تُسرِّى عنه أكثر ،
مما فعلت ، وأن تكونى أكثر احتفالاً ،
حتى يمكن إنقاذ حياته ، فى النهاية .
الأصل الإنجليزى :

Now understand, that I yow nought requere
To binde ye to him thorough no behest,
But only that yew make him bettre chere,
Than ye had don er this, and more feste,
So that his life be saved, at the leste.

هذه المقطوعة يمكن أن تعنى : " أنا لا أطلب ، باعتبار ذلك أمراً من وصيك ، إنك ينبغى أن تربطى نفسك به (ارتباطاً أبدياً أو خطيئياً) أو أنا لا أطلب منك أن تربطى نفسك به بأى شئ محدد من قبيل " [الوعد] vow .

فكرى واسعاً ، كيف يُضَيِّعُ الشَّيْخُ (٤) كل ساعة
فى كل منكما ، جزء من الجمال ؛
ومن ثم ، قبل أن يبتلعك هذا السن ،
ادخلى فى الحب ، إذ فى الشَّيْخ ، لن يكون لك وزن ؛

" لقد تأخرتما تماماً ، أيها الجمال الحلو ، عندما انتهى " ؛

والشيخ يُحذِرُ خطراً فى النهاية .

الأصل الإنجليزى :

Think eke, how elde wasteth every houre

In eche of yow a party of beautee;

And therefore, er that age thee devoure,

Go love, for olde, ther wol no wight of thee.

Lat this proverbe a lore unto yow be;

To late y-war, quod Beautee, whan it paste" :

And elde daunteth daunger at the laste.

أسباب احتواء الابتذالية الشعرية فى الأبيات الأربعة الأولى من هذه السونيته على قوة غنائية كبيرة لا يمكن الوقوف عليها من الوهلة الأولى ؛ كما لا تتضح أيضاً من الوهلة الأولى الأسباب التى تجعل خبرها البسيط يتضمن غنائية من نوع ما ؛ الأمر الذى يجعل القارئ الحديث يستشعر فى هذه السونيته تقاليد ما قبل الرفائيلية ، إضافة إلى استشعار شوسر فيها أيضاً للإيطاليين (قصيدة : فيلوستراتو ، المشهد الثانى ، المقطوعة ٥٤) . آية عبارة تتناول قيود الحياة الإنسانية ليست سوى طريقة من طرق توليد التواضع ، التركيز والأمانة لدى القارئ ؛ العبارة التى من هذا القبيل تذيب الغيرة والحقد ، على سبيل المثال ، وتجعل مشاكل العالم العملى أقل إلحاحاً نظراً لضعف احتمالية تشكيل مثل هذه المشكلات أى شكل من أشكال الفارق الحقيقى (والمباريات الرياضية لها الخاصية نفسها) ؛ العبارة التى من هذا القبيل تحرر الذهن ، وبذلك ، يمكن التأثير عليه عن طريق جمال الشعر دون أن يتشتت ؛ العبارة التى من هذا القبيل تجعلنا نتطلع إلى تبن ، ربما يكون تبنياً دائماً لفترة وجيزة ، وجهة نظر الشاعر أو الشخصية التى يقوم بوصفها ، والسبب فى ذلك أننا بعد أن ننتهى من استعراض حدودنا ، وبعد أن نكون قد حددنا مرسى سفيتتنا نسبة إلى الأجسام البعيدة عن الشاطئ ، يصبح فى وسعنا ، دون أن نفقد توجهاتنا ، أن نعود أو نتحرك إلى جزء آخر من الخليج .

أضف إلى ذلك ، أن النظر إلى حياة البشر فى ضوء العوامل الدنيا لهذه الحياة باعتبار أن هذه العوامل محترمة فى ذاتها ، إنما يكون له تأثير غريب فى احترام وتبجيل الفرد المعنى فى مثل هذه الحياة ؛ النظر إلى الحياة الإنسانية من هذا المنظور يجعل من الفرد نوعاً ، بل وشيئاً أكبر وله معنى أكبر من ذى قبل ؛ كما يجعل كرامة الفرد أكثر أمناً وسلامة ، نظراً لأنه يكون على يقين من أن لديه المؤهلات اللازمة لذلك على أقل تقدير ؛ مثل هذا المنظور يجعل الفرد يحس بقبول أهله له وموافقتهم عليه ، من منظور تواضعه وتفهمه لوضع أهله (المخلوقات المسكينة) ؛ كما يجعل مثل هذا المنظور ، مثل هذا الفرد مرجحاً ، نظراً لأنه يتفهم وضعهم ، بحكم أنه هو نفسه يعيش الوضع نفسه ويحسه ، إلى الحد الذى يجعل أهل مثل هذا الفرد يبادرون إلى رد ذلك التعاطف المنعزل الذى يحتفظون به إلى الفرد الذى يكون من هذا القبيل ؛ مثل هذا التصور يجعل الفرد ، فى واقع الأمر ، يحس بأنه أعظم من بقية أهله لمجموعة من الأسباب أولها : إنه عندما يفكر فيهم فإنه يخرج عنهم ؛ وثانيها : أنه عندما يكون مفهوماً عنهم فإنه يجعلهم يبدو محددين ؛ وثالثها : إنه عندما يفعل ذلك يبدو أقل تعرضاً لحقائق الحزن التى يتعرض لها ويقرها ؛ ورابعها : أن تعرفنا لحقائق الحزن ، إذا ما استطعنا أن نحمل أنفسنا منه بشكل من الأشكال ، هو بحد ذاته نشاط يبعث الحيوية ؛ أما السبب الأخير (حتى يتسنى لنا إكمال الدائرة بالعودة إلى التواضع) فهو أن تقلب الفكر فى هذه العناصر المشتركة ينطوى بحد ذاته على شكل معين من أشكال الصلابة والسلامة ، وأن هذا العامل إنما يعد ، قبل كل شيء ، واحداً من عوامل الذهن البشرى المشتركة والتى لها علاقة بالموضوع .

وعلى كل حال ، فإن طريقة عمل البيتين الأخيرين هما شغلى الشاغل . الكلمتان Y-war قد تعنيان "حصيماً" أو "نوخبرة" ؛ والكلمتان too late قد تعنيان "عندئذ أو متأخراً جداً" أو "الإمعان فى المضي فى الحدث إلى أن يفوت الأوان" . وبذلك يصبح معنى العبارة كلها "أصبحت خبيرة بعد أن فات الأوان" - لقد اكتشفت أن المرء يتعين عليه أن يكون حريصاً كي يتحاشى المخاطر ، وبخاصة المخاطر التى تتهدد من لا يكون لهن حبيب قط ، وأن ما يجب تحاشيه بشكل أقوى ، هو تلك المخاطر التى تنطوى عليها ضروب الإشباع غير المشروعة . لقد وعيت أول مرة بعد أن فات الأوان -

لقد اكتشفت مؤخراً أن الإنسان ينبغي أن يكون رابط الجأش كي يحظى بالإشباع .
"بعد أن أصبحت خبيرة حتى بعد فوات الأوان" - لقد اكتشفت أن الإنسان يتعين عليه
أن ينتظر طويلاً كي تحين أسلم اللحظات المواتية للذائذه . "بعد أن أصبحت واعية إلى
أن فوات الأوان تماماً" - لقد اكتشفت أن المرء يمكن أن يسعى إلى لذاته مرة واحدة في
أغلب الأحيان . ومن الواضح أن بنداروس Pandarus ، لا يعنى هنا ، بطبيعة الحال ،
سوى المعنيين الثانى والثالث ؛ أما شوسر Chaucer (وهذا واضح لا من قبيل التهكم
والسخرية وإنما باعتباره معنى إضافياً رخيماً من معانى الحزن) فيعنى المعانى
الأربعة كلها . (وهذا ، بالمناسبة هو النوع الرابع من الغموض ، ولكنى أتناول
المقطوعة ككل (٥)) .

فى البيت الأخير :

والشئ يُحدث خطراً فى النهاية

الأصل الإنجليزى :

And elde daunteth daunger at the last.

فى هذا البيت نجد أن الكلمة daunt تعنى "يُخْضِعُ" أو "يخيف" ؛ كما أن
الكلمة daunger كان لها ، فى ذلك الوقت ، معنى ثرى خسرتة الآن ، إذ كانت تعنى
الاحتقار ، والتعرض ، والبؤس والسلطة والمهابة . وبذلك يصبح معنى البيت :
"الشيخوخة ستكسر كبريائك ، ستجعلك تخشين وتخافين الاستقلال الذى تتباهين به
الآن ؛ أو قد تعنى : إن مجيء الشيخوخة أقوى من عظمة الملوك ، أقوى من السلطات
الوحشية التى تخافينها الآن ، بل إنها أقوى حتى من عاطفة البخلاء misers العنيدة
التي تهزم الشيخوخة زمناً طويلاً ؛ يجب أن تتصرفى الآن إذ إنك عندما تشيخين
سوف تخافين من المخاطرة وتخشينها ، وقد تتشجعين لأن ، مهما كان تورطك ، الحال
سيكون هو الحال نفسه بعد مضى قرن من الزمن ؛ وقد يعنى هذا البيت أيضاً : حتى
فى حياتك ، فإنك عندما تصبحين امرأة عجوزاً ستكونين قد عشت فى الخزي والعار .
أما إذا ما أخذنا الكلمة elde باعتبارها تدل على "إمرأة عجوز" ، لا على "الشيخوخة"
التي تهزم هذه المرأة" ، فإن العبارة تبدأ تفاعلاتها مع ذبول الجمال وأفوله ، سواء بعد

حياة الخطيئة أو حياة العزلة (إذ يبدو أن ليس هناك أى بديل آخر) التى فى البيت السابق ، وتبلغ العجوز الشمطاء من القبح ، فى نهاية المطاف ، حدًا تنكمش فيه كل القوى وهى تستشعر الخطر ، ابتعاداً عن كآبة عظمة هذه الشمطاء ، تنكمش هذه القوى ناحية الضياع أو ناحية الخضوع لهذه الشمطاء ، وبذلك تخشى مخاطرات الحب وتخاف مغامراته الاقتراب من هذه الشمطاء.

يعد البيت غموضاً مباشراً من النوع الثانى ، وأمل ألا يفترض القارئ بآنى أضع قصيدة من عندى أنا . يقول السيد إليوت Eliot فى واحد من أبحاثه إن ذلك هو ما يفعله يوماً أولئك النقاد الذين يفشلون فى أن يكونوا شعراء ؛ وهذا سلاح قيم ولكنه معيار سطحي له خطورته ، نظراً لأنه يخفى المفهوم الرئيسى عن الشعر ويزيده إبهاماً ، ذلك المفهوم الذى مؤداه أن الشعر لكونه عملاً إيحائياً بالضرورة لا يمكن أن يُحدث تأثيره إلا إذا كانت النبضات (والخبرات إلى حد ما) موجودة بالفعل ويمكن استدعاؤها ؛ أو إن شئت فقل إن عملية تفهّم شاعر من الشعراء هى بالضبط نفس عملية بناء قصائد مثل هذا الشاعر فى ذهن الإنسان . وبطبيعة الحال ، من الخطأ أن ننشئ القصيدة الخطأ ، وأنا لا يخامرني شك فى أن إليوت كان محقاً فيما ساقه من اتهامات .

أهذه هى رشوتك لوعدك ؟

أهذه هى نصيحتك ، أهذه هى قضيتى المسببة للسعادة ؟

الأصل الإنجليزى :

Is this the verray mede of youre beheste ?

Is this your reed, is this my blisful cas ?

إجابة كريسيدا على ضروب الغموض البنداروسية pandarus بهذه الطريقة تعنى : " أهذا هو الأجر المقدم لى مقابل طاعتي لأوامرك ؟ أهذا هو حث لى على أن أكون قاصراً جيدة ، وأنتى يجب على أن أتحمل المشاق يوماً ، وأتحمل ألم التفكير فى شرك العظيم ، وفى إغواءاتك المنفرة ؟ أهذا هو ما تساويه نصيحتك ؟ أهذا هو ما

يساويه وعدك برعايتي ؟" إن المعنى الأمين (أجر) يحمل فى ثناياه الاحتقار ؛ أما المعنى الدنىء " رشوة" فهو عبارة عن اتهام . "أهذا هو السبب الذى جعل الأمير مخلصاً معك إلى هذا الحد ؟ أهذا هو موقفك كى تستفيد من الوصاية على ؟ " . أما إذا كانت الكلمة mede تحمل صدى من أصداء (وهذا أمر يستحيل القطع به فى تلك الفترة الزمنية البعيدة) معناها المستقى من الحرية الطبيعية للمرج المفتوح الواسع ، أو إذا كان لهذه الكلمة صدى من معناها المستقى من البهجة البسيطة الناتجة عن ذلك النوع من أنواع البيرة ، التى فى حوزتنا فإن معنى البيت يصبح على النحو التالى : "أهذا هو المرج ، أو البيرة ، التى وعدتني بها ، أو التى اقترحتها لنفسك ؟ أهذه هى قضيتي المثيرة للسعادة التى وصفتها فعلاً ؟" إن معنى كلمة beheste (وعد) هما اللذان يعطيان كريسيديا هذا السلاح القوى فى مواجهة بنداروس Pandarus ، وهو فى وضعه المزدوج الذى يقوم فيه بدور الوصى ودور الوسيط .

وهل كل هذه الأعمال المرسومة ، يا أسفاه ،

من أجل هذا الهدف فقط ؟

الأصل الإنجليزى :

Is al this peynted proces seyde, alas,

Right for this fyn ?

التعقيد الذى فى هذين البيتين أقل من حيث الكم غير أنه أكثر جمالاً من الأبيات السابقة ؛ وأنا أنظر هنا إلى خطبة بنداروس العظيمة ، مستخدماً التورية التى فى الكلمتين : "هدف" fyn و"موكب" process ، باعتبارهما موكباً ملوناً بألوان زاهية (الكلمة "مرسوم" peynted قد توحى أيضاً بالتصوير الجسدى فى الكنائس) يواصل تحركه ، مقتاداً إياها ، إلى موت ترابى وإلى المشعلة الأزلية ؛ ومن خلف هذا الإطار البسيط ، الذى يعطى الحركة ، النقطة العاجلة ، من العبارة ، نجد أن كلمة "الموكب" process تلمح إلى توازٍ فى الإجراءات القانونية ينتهى إلى نقطة لم يكن أى من الطرفين يرغب فيها أو يريد ، عندما يتوقف ، فى النهاية ، المحامون الذين من قبيل بنداروس ، عن الكلام ويطلبون دفع أجورهم ؛ ويرفع من خلف ذلك مرة ثانية تهديد

كريسيديا ، الذى نسمعه فى سخط العبارة ، لبنداروس بأنها قد تكشفه ، كما أن الكلمتين "مرسوم" peynted و"هدف" fyn توحيان بمتاعب وعقوبات قانونية .

قد يتساءل القارئ : "لن توحى هاتان الكلمتان بهذه الأشياء" ؟؛ ولا يجد لسؤاله إجابة واضحة . وهذا يعتمد على المدى الذى يحتم علينا قراءة هذه المقطوعة قراءة واعية ؛ فى القصيدة القصصية الطويلة نجد أن النبر فى عبارات بعينها يجب أن يكون طفيفاً ، إذ إن غالبية الأبيات لا تحتاج اهتماماً أكبر من الاهتمام الذى نوليه لعبارات رواية من الروايات ونحن نقرأها جهراً ؛ هذا يعنى أننا لن نبحث عن تركيز التصوير والصور كما هو الحال فى القصيدة الغنائية . القصيدة الطويلة ، من الناحية الأخرى ، تكسب التصوير وتجعله يتراكم ؛ وأنا هنا أتناول نقطة لها طابع درامى خاص يحتاج المعنى فيه إلى التركيز ؛ وهنا نجد شوسر قد تخطى عن هدفه الأسمى لحظة كى يكتب على هواه .

إن مسألة إحياء الكلمة "مرسوم" peynted ، ضمن إطار مناسب ، بمعنى "آلام" pains له أهمية أكبر ؛ كما ينبغى علينا أن نهجر أرض الغموض الآمنة نسبياً مستهدفين بذلك دراسة التوريات المستترة . وأنا أرى أن القاعدة بشكل عام تتمثل فى أن أى تشابه صوتى لن يحدث تأثيره إلا إذا كان ملحوظاً عن قصد ، إذ سيعطى التشابه الذى من هذا القبيل انطباعاً بالغرابة فى مثل هذا الظرف . وسبب ذلك ، أن من نظام اللغة الأساسى ، أن الكلمة نفسها ، أو ذلك الذى نخمنه على أنه الكلمة نفسها هما اللذان يستدعيان ربود أفعالنا المناسبة لمثل هذه الكلمة ؛ وربود الفعل هذه مدربة على أن تكون مكبوتة تماماً بما هو قريب من الكلمة ولكنه غير صحيح تماماً . والكلمة لا يكون لها صدى فى الذهن ، إلا بعد تمريرها ، والتسليم بها وقبولها على أنها كلمة معقولة . وعلى الجانب الآخر ، فإن هذا الكبت نفسه (جهد effort التمييز ، فى الحالات التى قد يكون من الطبيعى فيها اللجوء إلى الكلمة الأخرى) قد يستدعى أثراً خاصة به ؛ ولعل هذا هو الذى قد يجعل التوريات ظريفة ومضحكة ؛ كما أن هذا الكبت هو الذى قد يجعل ، تورية من التوريات أكثر جاهزية ، أو إنه قد يجعل مثل هذه التورية ، وبرغم كل ما أعرفه عن الإيقاع ، أكثر وأقل جاهزية حتى يمكن لها أن تتفاعل مع الكلمة عندما تستدعى . لقد انتابنى العجب أحياناً حول ما إذا كانت كلمة

سوينبرن الدالة على "أحزان" Dolores تستمد أية طاقة من طاقاتها من الكلمة الدالة على "أسبانيا" Spain ، التي يوحى بها عنوان القصيدة هو وأشياء أخرى على امتداد القصيدة ، وبرغم أن الإنسان قد يضطر إلى التساؤل عما ستكون عليه القافية التي ستلى ذلك ، فإن هذا التساؤل لا يظهر مطلقاً بين الإثني عشرة بيتاً التي لا تقترن ببعضها في القصيدة التي عنوانها "سيدتنا المألومة" Our Lady of pain . ومع ذلك فإن ما نعرفه عن هذه الأمور قليل جداً إلى الحد الذي يجعل عدم تناولها أمراً لا يتسم بالحكمة ؛ فثمة أمر ينصرف إلى الصوت الصرّف والتداعيات الخاصة تماماً للكلمات ؛ من ذلك ، على سبيل المثال ، التمسك بمعنى "آلام" المستقى من الكلمة "مرسوم" peynted وذلك عن طريق استدعاء الكلمة "موزون" Weighted وكذلك الكلمة "خافت" fainted ، مع الإيحاء بالعمل الذي في العبارة "كل ذلك المرسوم" . دراسة التوريات الرديئة المكبوتة قد تكون مهمة شاقة جداً ، غير أنها تكون أقل تفاؤلاً من دراسة ضروب الغموض الأكثر منطقية وعقلانية ، والسبب في ذلك أننا يمكن أن نعتمد على السواد الأعظم من تداعيات الكلمات التي يجرى استدعاؤها (وإذا ما انصرف ذهن الإنسان على نحو أو آخر إلى المعاني المختلفة للكلمة فكيف له أن يصل إلى الكلمة الصحيحة ؟) ، في حين أن التوريات ينبغي إلى حد ما ، ألا تكون موجودة على الإطلاق .

وثمة مثال آخر يوضح هذه النقطة توضيحاً جيداً ، وهذا لا يعني أن السواد الأعظم من الناس مطلوب منهم الاقتناع بها ، يتمثل في الكلمتين : "صفوف" rows و"وردة" rose . فالكلمة الأولى توحى من بين إحياءاتها : بالإخضاع للتنظيم والنسق الموحد ، أو قد توحى بالنظام ، أو نظام مفهرس للبطاقات وقد تعنى أيضاً العلوم ؛ في حين أن الكلمة "وردة" rose قد توحى بنوع من العظمة في حالة الثقافة ، شيء له كل تحديد الطبيعة nature واستغلالها تلك الطبيعة التي تم إنتاجها داخل منظومات الجنس البشري (مما يعطى برهاناً من براهين استقرارنا) ، إن هذه الكلمة توحى بشيء من النغمات التوافقية والمعاني الإضافية الثرية ، شيء من الرقة وقوة التغيير والتباين ، إنها توحى ، بمعنى أصبح ، بمعاني الثراء والغنى الإضافية التي تحملها الكلمة الدالة على "نبيذ" wine ؛ إن لهذه الكلمة (وردة rose) تداعيات جنسية متباينة

بحكم مظهرها وشكلها الخارجى من ناحية ويحكم رومانسية الورد من الناحية الأخرى ؛ وقد توحى هذه الكلمة أيضاً بالأفكار الخاصة بالعرق ، والكرامة والملابس الفخمة كما لو كانت مأخوذة من حروب الوردتين Wars of the Roses . هاتان الكلمتان لا تعترض أى منهما طريق الأخرى ؛ ويصعب أن نصدق أنهما تلفظان لفظاً واحداً . المجانسات التى لها منظومات أقل قوة من حيث تداعيات معانيها ، والتى من قبيل الفعل "يُجْدَف" grows "البطارخ" roes (بيوض السمك) المجانسات التى من هذا القبيل تسلم نفسها بسهولة ويسر للتورية وتبدو ، إلى حد ما ، منجذبة نحو المنظومتين الأكثر قوة ؛ غير أن إصرارنا على أن الكلمتين الأوليين لهما صوت واحد ، أو الانتقال فجأة من الواحدة إلى الأخرى ، مثل هذا الإصرار يتلف الكلمات معاً ويترك الذهن فى شكل من أشكال الحيرة والإرباك (٦).

وعلى الجانب الآخر ، فقد صادفت منذ عامين ، قصيدة عن الفراولة نشرت فى مجله بنش Punch ، والتى وجدت نفسى معجبا بها نظرا لتورياتها المكبوتة ؛ فى هذه القصيدة نجد أن المعنى الظاهرى يتمثل فى كلمة قوية ، أما المعنى الحقيقى فهو يتمثل فى الاتساق النحوى وحسب :

جون ملكة السوسن بوردة فى شعرها
تتحرك إلى ريعانها فى مظهر واهن .
ما هو (الشئ) بالغ الجاذبية فى مملكتها ؟ إلى حد بعيد
هو الفراولة ، الفراولة ، الفراولة .
الأصل الإنجليزى :

Queenlily June with a rose in her hair
Moves to her prime with a langorous air.
What in her kingdom's most comely ? By far
Strawberries, strawberries, strawberries are.

لقد حرت إلى أن عرفت أن قراعتى للكلمة الدالة على "ملكة السوسن" Queenlily باعتبارها كلمتين وليس كلمة واحدة ، هى سبب جمال البيت الأول ، وقراءة الكلمة

باعتبارها كلمتين أمر له جاذبيته وسحره فى إطار أسلوب كتاب شعر الأطفال ؛ وبذلك نجد أن "زهرة السوسن وفى شعرها وردة" ، تشير إلى عذراء تنضج ومن ثم تشير إلى مطلع الصيف ، الذى يستعمل فيه الابتذال الكامل لكل من الورود وزهور السوسن كما لو كان استعمالاً ترحيبياً ، وباعتبار أن هذه العذراء رمز ليس المقصود منه تخيله وتصوره وإنما تفسيره تفسيراً فورياً ، نجد أن "ملكة السوسن" هذه مثال جيد على الغنغورية (٧) ، كما نجد أيضاً أن الظرف البديل عن هذه العبارة هو الذى يستبدى الحركة فى الأمر كله وذلك بفعل إصراره على الفعل وإلحاحه عليه . وإنه لمن الغريب حقاً ، إذا ما فكرنا فى كلمة من الكلمات باعتبارها ظرفاً وحسب ، أن تنحط كرامة التلاعب ، بل وإيقاع البيت كله فى الحقيقة ، متحولاً إلى رتابة ورضا عن النفس .

ربما كان استعمالى شوسر ، للغرض الذى أنا بصددده هنا ، فيه شيء من الظلم ؛ وأنا أستعمله هنا لأن من المهم أن أتبين إن كانت هذه التأثيرات بحق تشكل ، بشكل أو بآخر ، جزءاً من شخصية اللغة ، نظراً لأن هذه الآثار موجودة بشكل واضح وبيّن ، وفى كاتب يتضح فيه أنه كثير الاشتقاق من الأدبين الفرنسى والإيطالى ، وهو أمر لا يبدو غامضاً إذا ما قسناه على مقياس الغموض هنا . وأنا هنا أعترف أن من السهل تشويش قراء شاعر من الشعراء باستعمال مواضع النبر فى كلام القرن الثانى عشر ، تلك المواقع التى ليست مألوفة لأمثال هؤلاء القراء ، أو بتناول الاستعمالات غير المألوفة للكلمات . وهذا ، على سبيل المثال ، هو ما ظننت أنه شكل من أشكال الغموض ، عندما أعلنت على الحشد المجتمع أنباء مرض ترويلوس ، الناتج عن حبه كريسيديا ، والذى استغله لترتيب موعد معها :

اشتكى إلى طوى لأ من مرضه

بأمانة ، إلى حد كانت تُسمعُ عنده الشفقة ،

وكل أبيض تحول إلى (لون) شمعى بسبب الهجوم المحموم

حضر الطبيب وقال : "بهذه الطريقة

يشفى الرجال الناس ؛ هذه التعويذة سوف أسمعك إياها" .

ولكن كان واحد جالساً هناك ، كل ما سمعته لا علاقة له بالعلم .

تلك فكرة ، من الأفضل أن أكون أنا الطبيب .

(القسم الثانى - البيت ١٥٧٦)

الأصل الإنجليزى :

Compleyned eke Eleyne of his sycknesse

So feithfully, that pitee was to here,

And every wight gan waxen for accesse

A leech anon, and seyde, 'in this manere

Men curen folk; this charm I wol yow lere."

But there sat oon, al list hir nought to teche.

That thoughte, beste coude I yet been his leche.

(ii, 1576)

الكلمة التى كانت تدل على "هجوم محموم" فى القرن الرابع عشر الميلادى هى كلمة access ، وأنا لا أعتقد أن شوسر لا يستعملها هنا بأى معنى آخر غير هذا المعنى ؛ غير أن ويكليف Wyclif استعمل هذه الكلمة ليعنى بها عملية الاقتراب ، أو حق الاقتراب ، ثم اكتسبت هذه الكلمة بعد ذلك معنى تبوؤ منصب محترم . وعليه فإن المعنى هنا يحتمل أن يكون : أن كل إنسان قال إنهم عرفوا طريقة شفاء ضروب الحمى حتى يتسنى لهم أن يبدوا وقورين فى الحفل ، أو ليضعوا أنفسهم فى المقدمة ، وربما يُسْمَحَ لهم بزيارة الأمير فى فراش مرضه . إن قطع البيت الذى يفصل كلمة "الهجوم المحموم" access عن كلمة طبيب leech ويصلها بالكلمة gan الدالة على "الذهاب" يساعد هذا المعنى الإضافى من المعنى التهكمى ، وهذا هو بالضبط ما تحتاجه الكوميديا الاجتماعية فى المقطوعة ؛ وإذا ما أردنا التأكيد على شوسر بوصفه واحداً من أصحاب الأساليب المؤثرة ، فإن هذه المعانى الأخيرة هى التى ينبغى التركيز عليها وليس المعنى الطبى ، وبخاصة أن تلك المعانى كانت هى الأبرز بحلول القرن السادس عشر ؛ وهذه ، على سبيل المثال ، كانت الطريقة الإيحائية نفسها التى كان شكسبير يستعمل لها كلمة مصطبغة بالصبغة اللاتينية . ولكنى أرى أن النكتة بلغت عند شوسر من القوة مبلغاً جعلها تقف بذاتها ، وأن هذه النكتة بلغت من الحدة حداً لا يمكن معه

لها أن تستدعى معانى إضافية أو نغمات توافقية ؛ لقد أوردت هذه النكتة لأوضح بها حالة قد يصبح الغموض المحمود فيها غير مثمر ولا طائل من ورائه ، كما أوضح بها أيضاً نوعية الأسباب التى قد تدفع الإنسان إلى أن يرفض التسليم بهذا النوع من الغموض .

والواقع أننا نجد مثلاً جيداً آخر على ذلك ، عندما تبدأ كريسيديا التفكير والتأمل فى أن مسألة الوقوع فى الحب تعد أمراً أحمق وخالياً من الحكمة (القسم الثانى البيت رقم ٧٥٢) . تقول كريسيديا :

صغيرة تماماً ، واقف غير مقيدة فى المرج البهيج

بلا حقد أو نقاش سوطى .

الأصل الإنجليزى :

Right youg, and stand untayed in lusty lese

Withouren jalousye or swich debaat.

تشتمل التشكيلة السخيفة التى لمعنى الكلمة lese على : الكذب ، وقد تعنى فخاً لصيد الأرانب ، أو كمية من الخيوط ، أو قد تعنى شبكة ، عقدة حبل ، سوطاً ، أو سير الجلد الذى تمسك به كلاب الصيد ؛ وهنا يمكن لنا أن نأخذ الكلمة lusty مع هذه التشكيلة من المعانى على إنها تعنى "محب" amorous . وقد تعنى كلمة lese عقداً يعطى صاحبه الحق فى تملك عقارات أو مبان مدى الحياة ، لعدة سنوات ، أو تبعاً لـ (ومن هنا تجيء الدوامية والسلامة المضمومتين) ، للمرعى الواسع pasture-land (كما هو الحال فى كلمة مرعى leas الحديثة ، أو قد تعنى قطف الثمار ، أو عملية مطاردة الأرانب بالكلاب (إذ إنها هى خلية نفسها) ، وقد تعنى هذه الكلمة أيضاً : مجموعة من ثلاث (رمز الرفقة والصداقة باعتباره مقابلاً للهوى أو العاطفة) ؛ وبذلك يصبح بوسعنا أن نأخذ الكلمة lusty فى ضوء هذه المعانى على أنها تعنى "حميم" hearty أو مبهج delightful ، وهو المعنى الذى كان لهذه الكلمة فى ذلك الوقت . وعليه ، وعندما لا يعتور المعنى المقصود أى شك ، نجد أن العبارة فى "مرج" "بهيج" in lusty lese يمكن أن تكون جزءاً من حالة كون كريسيديا "غير مقيدة" untayed

أو كونها "مقيدة" tied . لقد أوردت معظم المعانى هنا من قبيل الظرف والفكاهة ؛ ومع ذلك فإن المعانى التى أحس أنى أثق بها هى : "أنتى لست واقعة فى شراك الرغبة وأنا حرة مثل فرس فى مرج" ؛ وهذان المعنيان كافيان لتوضيح غموض النحو syntax .

ربما نقول : إن هذه المعانى يمكن لنا أن نعيد ترتيبها كيما تعبر عن الشك : "إنتى أدب وأسير بصعوبة دون أن يكون لى موقع قدم فى شبكه الرغبة" ، "أنا لم أتحول إلى عشب بعد فى مرج الحرية الواسع" . ولكنى عندما صفت هذين المعنيين وجدت لزاماً على أن أبحث عن عبارة أستربها الحقيقة الرئيسية فى الموقف وهى كون هذه المرأة "غير مقيدة" untied . ويجوز لنا القول هنا : إن الكلمة (تقف) stand إنما تجذب إليها حرف الجر (فى) in ، وذلك حتى يتسنى لنا ربط الكلمة lese (عقد) بالكلمة (غير مقيدة) untied . ومع ذلك فإن كلمة (بدون) withouten توحى بشكل من أشكال التوازي مع الكلمة (غير مقيدة) untied ، وهو ما يجعل كلمة (عقد) lese تتوافق مع (مقيد) tied . ربما كان من الأفضل تماماً لشخصية كريسيديا أن تعبر عن الشك ، ولكنى فى هذا البيت وأيا كان معناه ، أحس بشكل من أشكال الرضا عن النفس وأستشعر بداخلى تصميمياً يقنعنى بأن هذا البيت هو من النوع الثانى .

وفى الوقت ذاته ، يتعين على أن أعترف هنا بأن هذه المقطوعة إنما هى مقطوعة معتقة ومتخثرة تخثراً تاماً ، وليس من الحكمة مطلقاً أن نحاول محاكاتها ، ولذا قد يكون من الظلم أن نترك شوسر قبل أن نعيد إلى ذاكرته شيئاً أكثر جمالاً . ويحدث هذا الشيء فى المشهد الذى يؤدى إلى سبى كريسيديا بطريقة حقيقية ، فى الوقت الذى لم يكن يراودها شك فى ذلك الذى تريده وتبتغيه ولكنها كانت مصممة على أن تتصرف تصرف سيدات المجتمع ، فى حين أن ترويلوس الذى نجده يعانى من نوبات الإغماء فى كل أنحاء المكان ، راح يخيم عليه اليأس ، كما أن بنداروس لم يجد أى أمل فى دفعهما معاً إلى سرير واحد ، وعند هذا الحد نجد الأغنية الفريدة التالية عن السعادة التهكمية تنساب من شفتى مبدعها .

ولكن صلّ لله كى يطفىء كل هذا الأسف .

وأنا أمل أنه سيفعل ذلك قطعاً ، لأنه هو الأفضل .

لأنى رأيت صباحاً مملوءاً تماماً بالضباب
يملاً فى أغلب الأحيان يوماً سعيداً من أيام الصيف ،
وبعد أن يجىء الشتاء بعد مايو الأخضر .
الرجال يخطئون طول اليوم ويحمرُّون أحمراراً واسعاً فى القصص ،
تلك التى أصبحت نوبات حادة بعد الانتصارات .
الأصل الإنجليزى :

But now pray God to quench al this sorwe.
So hope I that he shall, for he best may.
For I have seen of a full misty morwe
Folwe ful ofte a merie somer"s day,
And after winter folweth grene May.
Men sen alday, and reden eke in stories,
That after sharpe shoures ben victories.

إن الذى جعلنى أقتبس الأبيات الوسيطة وأوردها هنا ، هى تلك الروعة السلسلة
الجلية لهذه الأبيات وهى تتحرك مع الأرض كلها ؛ ومركز اهتمامى فى هذه الأبيات هو
الكلمة "نوبات" shoures . الكلمة shoures تعنى طعنة ، أو هجوماً ضارياً فى
معركة ، أو نوبة مثل نوبات الإغماء التى تنتاب ترويلوس أو قد تعنى الأم المخاض ؛
وإذا ما أخذنا shoures على أنها تعنى زخات مطر (الفصل الأول ، المشهد الثانى ،
المقطوعة رقم ١٥٢) نجد أمامنا الاستعارتين ، من كل من الإنسان والسماء تنصهران
بعضهما فى بعض ؛ كما أن لهذه الكلمة صلة أخرى بالمحاربين من منظور أن الكلمة
مستعملة فى سياق "وابل من السهام" ، ولهذه الكلمة صلة أخرى بالعشاق من منظور
أنها تستخدم للتعبير عن "وابل من الدموع" .

أتمنى أن أكون قد عرضت حالة جيدة من حالات استعمال الشعر للغموض ،
بشكل أو بآخر ، كما هو موجود على نطاق واسع فى الإنجليزية التى استعملها
شوسر ؛ وهذا هو ما يرجح الزعم بأن الغموض يعد وطنياً native فى اللغة .

وأنا لا أعرف ، فى واقع الأمر ، الأهمية التى للغموض فى اللغات الأوربية الأخرى ،
يضاف إلى ذلك ، أن ممارسة البحث عن الغموض سرعان ما تؤدي إلى ضروب من
الهلوسة والهذيان ، كما لو كنت تحاول تدريب نفسك على الاستماع دوماً إلى تكآت
الساعة : وانطباعى هو أنى بينما أجد الغموض أمراً متكرر الحدوث ومألوفاً فى
اللغتين الفرنسية والإيطالية ، فإن المعانى الفرعية تكاد تكون دوماً على شكل تعبيرات
رديئة ، الأمر الذى يحتم على سكان هذين البلدين أن يكون لديهم التزام كبير بما يمليه
عليهم الضمير حتى يتسنى لهم أن يعيروا هذه التعبيرات الاهتمام اللائق بها . وعلى
أية حال ليس من الصحيح ، بشكل واضح تماماً ، أن ضروب الغموض عند شوسر قد
نُسِختُ من بوكاشيو Boccaccio؛ وقد اكتشفت أن من المثير جداً أن أدخل من خلال
قائمتى فى نص موازٍ وأتبين ، حتى فى المواقع التى جرت فيها ترجمة كثير من
المقطوعات ترجمة مباشرة ، أن هناك بقعة إبداعية صغيرة لا تدانى فى النقطة التى
أكون قد انفردت بها (٨) .

و.د. عرف أتوقف عند هذا الحد عن التحويم حول الأجمات الشوسرية Chaucerian ،
وأدخل بفرضيتى إلى مطهر العقلانية نفسه . ففي القرن الثامن عشر كان الشعراء
الإنجليز يحاولون أن يكونوا أمناء ، مباشرين ، وعقلاء ونحويين وواضحين ؛ ومن هنا
يتعين على الآن أن أتفوق حيلة ودهاء على هؤلاء التعساء المساكين ، وأحييهم على
خصائص وسمات فى كتاباتهم ربما أصيبوا بالرعب لو أنهم كانوا قد اكتشفوها .
ومسألة أن يصبح ذلك أمراً ممكناً لا تدعو إلى الدهشة ولا إلى الغرابة ؛ إن ذلك "الذى
كان الفكر يعمل فيه فى أغلب الأحيان" كان ينطوى على مجرد بساطة خادعة ، كما
أن "ذلك الذى لم يجر قط التعبير عنه تعبيراً جيداً" كما هو واضح فى التقابلات
المحكمة يشكل نقلات الفكر وكيالاته الباهتة التى يصل الناس عن طريقها إلى قرار
عملى . ففي بعض الأحيان نجد هؤلاء الناس يطلقون على ما أسميه ، أنا ، بالغموض
اسم الحسن أو الرشاقة أو الاتساق grace ، وأحياناً أخرى يسمونه التعميم . ومع
ذلك فإن مدى مطابقة ضروب الغموض عندهم لعصرهم ومنهجهم ، وكذلك مدى فهمهم
لشعرهم ، مسائل يصعب تحديدها أو البت فيها .

ما الذى قتل وينتورث ، وما الذى نفى هايد ،
بواسطة ملوك محميين ، وإلى ملوك متحالفين ؟
ماذا غير رغبتهما المغموسة فى البلاط كى يلمعوا ،
والسلطة العظيمة فى البقاء ، أو فى الاستقالة ؟
(جونسون ، تفاهة الرغبات البشرية)

الأصل الإنجليزى :

What murdered Wentworth, and what exiled Hyde,
By kings protected, and to kings allied ?
What but their wish indulged in courts to shine,
And power too great to keep, or to resign ?

(Johnson, The Vanity of Human Wishes).

كلمة "متحالفين" allied فى النص الإنجليزى قد تعنى "مترابطين عن طريق المصاهرة" أو "متحالفين بناء على تعاهد على" المكائد . وربما لم يكن كل من وينتورث وهايد يتطلعان إلا إلى "البريق" shine أو "البريق فى البلاط" shine in courts أو "البريق وهم غارقون" بين الملك والحاشية ، أو "البريق وهما منغمسان" فى الملك وأفراد الحاشية "فى المحاكم" ؛ أو قد يكونان قد غمسا رغبتهما "الخاصة" own فى أن يلمعا أو أن يلمعا فى البلاط الملكى ؛ أو قد تكون هناك فكرة عامة منفصلة ، وذلك بوضع فاصلتين بعد كل من كلمة "الرغبة" wish و"البلاط" courts ، وبذلك تصبح الرغبة فى البريق واللمعان منغمسة قبل كل شىء فى البلاط ، أو أن هذه الرغبة تعد سخافة لا طائل من ورائها وأن الذى يساعد على ظهورها هم جيران الإنسان ، أو قد يكون الإنسان نفسه (وهذه فكرة مختلفة تماماً) منغمساً فى هذه الرغبة انغماساً متهوراً . ليست كل هذه الشروح تعطى معانى مختلفة تماماً ، وإنما هى مجرد طرق مختلفة لقراءة البيت جهراً ، كما أن معنى كلمة "مغموس" indulged يحملان شيئاً من ثراء التفكير وتشكيلة مختلفة من مشاعر الازدراء الخاص ، والتعاطف ، والاحترام ، فضلاً

عن أنهما يحملان أيضاً شكلاً من أشكال إحساس عالم الطبيعة بأن هذه التشكيلة من المشاعر قد سبق تحديدها من قبل .

فى البيت الرابع يمكن أن تكون كلمة power (سلطة) موازية للكلمة الدالة على "الرغبة" wish أو تكون موضوعاً من موضوعات هذه الكلمة ؛ وربما كان سقوط كل من وينتورث وهاید ناتجاً عن سلطة من نوع معين ، أو نتيجة رغبة من نوع ما فى (السلطة) power . والسلطة power فى الحالة الأولى ، والتي استشعرها الناس طغت على الأثير الواحد إلى الحد الذى جعلها تولد السخط والاستياء والقلق ، أو أن هذه السلطة power بلغت - فى واقع الأمر - من الثقل حداً يصعب معه استعمالها استعمالاً صحيحاً ؛ تلك السلطة التى يصعب (الاستقالة) resigned منها ، نظراً لأن إغراءها يدفع إلى الحفاظ عليها ، أو لأن الملك لن يتركهما لسبيل حالهما ، أو قد يكون السبب ، أنهما بالرغم من أنهما قد لا يحاولان التورط فى المؤامرات ، فقد وجدوا لنفسيهما أهمية ترتب عليها ، أن أى عمل ، مهما كان سلبياً فى ظاهره ، قد أصبح إشارة خفيفة ويعد من قبيل التآمر ، أو قد يكون السبب ، أنهما إذا ما استقالا من سلطتهما مع الملك ، فإنهما قد يتبقى لهما سلطة فيما أصبح الآن سمعة نفوذ زائف ، أو قد يكون السبب أنهما يمكن أن يستشعرا مسئولية كبيرة جداً ، أثناء حدوث أمر من الأمور ، تجعلهما لا يشاركان فيه . رغبتهما ، فى الحالة الثانية (التى تحترمهما بدرجة أقل وتجعلهما أقل دراية بمصاعبهما) كانت تتمثل فى الحصول على السلطة power على نحو جعلها تتعاضد too great ، نظراً لأسباب من قبيل الأسباب التى عددناها آنفاً ؛ أو قد تكون رغبتهما هى الحصول على قدر عظيم من السلطة يسمح لهما "بالاستقالة" resign (الرغبة فى الاستقالة من السلطة) wish . . . to resign power ومعهما مقدار كبير من المال ، أو إحساس بالأمن ، أو إحساس بأن غرورهما لم يشبع ، وأنهما بعد أن حصلوا على السلطة وراحا يستعرضانها فلا حاجة لهما باستعمالها فى أبعد مما وصلا إليه ؛ ويجوز أيضاً أن نأخذ الجملة الأخيرة باعتبارها حالة منفصلة ، وبذلك يصبح المعنى : أن سقوطهما حدث عندما بدأ يخافان سلطتهما power وأرادا التخلص منها ، وبذلك جهوداً سعيًا إلى الاستقالة ، تلك الجهود التى تعثرت مثلما تعثرا ، ولم تؤد إلا إلى إثارة الشكوك . ومهما كانت ضالة هذه المعانى

الأخيرة ، فهي ترمى إلى أن يُعْمَلَ القارئ فيها فكره ، وفي اعتقادي أن هذا البيت يوصل بحكم تركيبته المعقدة ، وبحكم الإحساس إلى أن هناك بعض الأعماق النحوية التي لم يسبرها القارئ المعتاد ، توصل بعض الأفكار التي من قبيل التراكيب باللغة التعقيد ^(٩) التي أحاول توضيحها هنا .

هذه الدوبيتات تشكل انتصاراً من انتصارات جونسون Johnson ، ومع ذلك فهي تعد نتاجاً ثانوياً من نتاجات الفشل في تحقيق ، بدلاً من مكافأة الانجاز ، الإحكام واللماعية اللتين كان جونسون يتطلع إليهما ويبتغيهما . إن الغموض الطفيف الذي يعد أمراً معتاداً في الدوبيت المصطنع هو من نوع مختلف ، ويتعين علينا أن نعود إلى النوع الأول لنفحص فيه طلباً لاصطياد هذا النوع الجديد .

من الغريب أن ننظر إلى ما يعد ازدواجاً في المعنى ^(١٠) في لغة من اللغات على أنه يكون ، في أغلب الأحيان مجرد إحكام للعبارة في لغة أخرى ؛ ولا يمكن لنا أن نستعمل الألسنة (اللغات) المتأخرة لكثير من القبائل المتوحشة لنقول : " اعطني بندقيتي ، وكلابي ، وثلاثاً من مطاردات الطرائد من مكانها " مستعملين فعلاً واحداً ، وتصريفاً واحداً لهذا الفعل ، مع ثلاثة أحداث مختلفة من هذا القبيل - دون أن يضحك منا أهل مثل هذه الألسنة ، من منظور أنهم ينظرون إلينا أننا قد جئنا بتورية من التوريات الرديئة . والجزء المتحضر من اللغة هو الذي ينبغي تبسيطه من حيث البنية وتعميمه من حيث أفكاره حفاظاً من هذا الشعب على قواعده اللغوية وتعرفاً منه لما تحكمه مثل هذه القواعد : غير أن ذلك يجب ألا يربطنا بطبيعة العبارات التي من قبيل :

هناك أنت ، يا أنا العظيمة ، يا من تطيعها ممالك ثلاث ،
أحياناً تتعاطين المشورة بالفعل ، وأحياناً تشربين الشاي .

(بوب ، اغتصاب الخصلة)

الأصل الإنجليزي :

There thou, great Anna, whom three realms obey,

Dost sometimes council take, and sometimes tea .

(Pope Rape of the Lock) .

إذ نجد في هذه العبارة تأثير الشمولية المحدودة ، أو تأثير وحدة التشكيلة المنعكسة بمرآة من العالم الواقعي ، يحققها الشاعر عن طريق الجمع بين معنيين من المعاني العديدة التي للكلمة take في اللغة الإنجليزية .

إلى الراحة ، الوسادة ادعو العميد الهين ،
الذي لا يُنكرُ الأذان المهذبة بالجحيم مطلقاً ،
(بوب ، مقالات أخلاقية ، القسم الرابع)

الأصل الإنجليزي :

To rest, the cushion and soft dean invite,
Who never mentions hell to ears polite,
(Pope, Moral Essays, iv) .

الغموض في هذين البيتين يركز على قدر من الغموض أقل مما في البيتين السابقين ، غير أن الغموض هنا عبقرى بما فيه الكفاية ، ويتمثل في غموض الفعل في هذين البيتين .

هذا التحكم الذهني الإيحائي ، الإبداع والسيطرة على الأشياء ، أو إن شئت فقل استعمال الكلمة التي لها معان عديدة متوسعة حتى يتسنى عقد contract جمل عدة لتصبح جملة واحدة ، هو الوسيلة الأساسية التي توسلها الأسلوب الأغسطى^(١١) Augustan . وعادة ما تكون هذه الكلمة فعلا verb إذ إن العملية يتم تصورها باعتبارها نوعاً من النشاط ، أو إن شئت فقل ، إن الكلمة يتم تصورها باعتبارها عملاً من أعمال ذهن الهاضم المسيطر . ويعد العنوان "انحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية" Decline and fall of the Roman Empire ، على سبيل المثال ، مشهداً شاملاً واحداً هائلاً من مشاهد هذه الطرف الصغيرة .

ومن الطبيعي ، ألا تكون هذه الزيوجما Zeugma من اختراع القرن الثامن عشر ، ومع ذلك فإنها لم يجر التعامل معها وتناولها بهذه الأناقة وهذا الوعي قبل ذلك ، ولم يبد عليها أيضاً أنها الطريق المعتاد للفكر قبل القرن المذكور .

مثل نجم ، اقتيدت المجوس Magi لتتنظر إلى الطفل وقد اتخذ من المذود مهداً له ،
الرّب من تحته ؛

يفعل شعاعات الفضيلة بفعل الشهرة المستقاة منك أرواحى المناسبة ، وأردأ ما
قد ، تعرفه الفضيلة

الأصل الإنجليزى :

As such a starre, the Magi Led to view
The manger cradled infant, God below;
By vertue"s beams by fame derived from you
May apt soules, and the worst may, vertue know .

فى النص الإنجليزى نجد أن الكلمة may الأولى معناها "يتوقع أن تكون" فى حين أن الكلمة may الثانية تعنى "يستطيعون إذا ما أرادوا" . والبنية التى من هذا القبيل هى البنية التى يستطيع ألكسندر بوب Pope تسودها تماماً ؛ ولكن جون دون Donne يحاول محاكاة هذه البنية ، ولكن بطريقة غير متقنة ، فى هذه الأبيات . ومع ذلك ، يجب ألا يغيب عنا هنا أن كلمة by الثانية فى البيت الثالث يمكن أن تكون موازية لمعنى by الأولى فى البيت نفسه وبذلك تصبح "شعاعات الفضيلة" beams of virtue هى "شهرتها" fame ، أو قد تكون كلمة by الثانية ثانوية وتابعة لكلمة by الأولى لكى تبين الطريقة التى تتوزع بها "شعاعات الفضيلة" beams of virtue . هذه البنية ، هى والاستعمالان الخاصان بالفضيلة virtue ، واللذان يتماثلان مع مفهومى الفضيلة ، باعتبارها صفة خاصة بدوقة منتجيدون Huntingdon ، أو متشخصة فيها ، تعطى شيئاً من الثقل الفكرى لبنية تعتبر بغير ذلك بنية غير متقنة.

فضيلتك تخدم استعمالين واسعين
فهى تفتدى جنساً ، وتحفظ بلاطاً .

الأصل الإنجليزى :

Your)or you (virtue two vast uses serves,
It ransomes one sex, and one Court preserves.

معنى البيت الأول : "فضيلتك تخدم استعمالين" أو "أنت" ، "لكونك أنت الفضيلة ،
تخدمين استعمالين" ، أو "أنت تخدمين استعمالي الفضيلة" . مخاطبة جون دون
Donne غير الموفقة هنا لدوقة بدفورد Bedford ربما تذكرنا بأن غموض القرن الثامن
عشر كان بالضرورة سهلاً ودارجاً ؛ إذ كان هذا الغموض معنياً ، نتيجة حالة ذهنية
محسوسة وعقلانية ، باستغلال المصادر المعتادة في اللغة المنطوقة .

وبوسعنا توضيح الرشاقة المحتملة لهذا الغموض وخفته بإيراد تفصيلة دقيقة
أخذتها من قصيدة "اغتناب الخصلة" Rape of the Lock . إذ نجد بلندا Belinda
عندما تكسب في لعب الورق :

الحرية^(١٢) ، متهلة ، تملأ بالصيحات السماء ؛
الدروب ، الغابات ، والقنوات الطويلة تُجيب .
أه من الفانين المتبلدين ، المتعامين عن المصير يوماً ،
سرعان ما يَفْتُمُونَ ، سرعان ما يفرحون ،
فجأة لا بد أن تُتَزَع هذه المباهج بعيداً ،
وسَيَلْعَنُ إلى الأبد هذا اليوم المظفر .
الأصل الإنجليزى :

The nymph, exulting, fills with shouts the sky;
The walks, the woods, and long canals reply.
Oh thoughtless mortals, ever blind to fate,
Too soon dejected, and too soon elate,
Sudden these honours shall be snatched away,
And cursed for ever this victorious day.

الفعل "يجيب" reply (فى النص الإنجليزى) يمكن أن يكون فعلاً لازماً أو متعدياً
وهذه التأملات الكلاسيكية لا يفعلها سوى الشاعر ، أما فيما يتعلق بالنحو ، فإن

المتكلم يجوز له أيضاً أن يكون هو ضواحي بلاط هامبتون ، باعتبار تَعَوْدِهِ على سقوط
الأحباب وقصر وقت الوميض البشري.

استعمال الفعل الذى يكون من هذا القبيل ، فى مثل هذا الاستعمال قد تستعمل
فيه حروف الجر أو الظروف التى توضع فى الموضع الذى يتطلبه المعنى المقصود ؛
والأمر هنا لا يحتاج إلى التوضيح ، لأن الهدف الأصلي من المثال الذى أوردته هو
توضيح مدى صغر النطاق الذى يمكن فيه استعمال هذه الوسائل الأصيلة .

أه ، لو أن الرقص طوال الليل ، وارتداء الملابس طول النهار ،
سحرا مرض الجدري ، أو طاردا الشئخ

من ذا الذى لن يحتقر ذلك الذى ينتج هموم ربات المنازل
أو من ذا الذى يتعلم شيئاً أرضياً واحداً ذا جدوى ؟

(مقال عن النساء)

الأصل الإنجليزى :

Oh, if to dance all night, and dress all day,
Charmed the small pox, or chased old age away,
Who would not scorn what housewives cares produce,
Or who would learn one earthly thing of use?
(Essay on Women).

(فى الأصل الإنجليزى) نجد الكلمة التى معناها "سحر" charmed تعنى: "أخذ
اللب أو بهر" fascinated حتى يتسنى شل حركة الجدري ومنعه من الاضرار بالغير ،
مثلاً يمكن أن يصنع الإنسان بالنسبة للأفاعى أو مثلاً يمكن أن تفعله المرأة لزوجها ؛
وبناء على ذلك فإنه نظراً لإلحاح الكلمة "يطارد" chased تلح على نشاط هذه العملية ،
ونظراً أيضاً لأن كلمة "بعيداً" away تتبوأ موقعاً بارزاً عند عجز البيت فإن كلمة "أخذ
اللب ، بهر" charmed ومعها الكلمة "بعيداً" away تكتسب معنى جديداً هو "أزيل
تماماً حتى وإن كان قد انتشر" charmed away ، على أن تكون هذه الإزالة - بتعويذة

أو رقيقاً غير معقولة ظاهرياً ، مثلما يثأل warts الإنسان بالفعل . وهذه التباينات الإيحائية الطفيفة هي ، فى اعتقادى ، التى تعطى البيت حيويته .

وبالمثل أيضاً ، فإن الاندفاع الغنائى للمعنى الحلو الذى يترتب على ذلك هى التى تتلاعب دوماً على الخط الفاصل بين النوع الأول والنوع الثانى من الغموض .

ولكن ، نظراً ، يا أسفاه ، لأن الجمال الهش لا بد أن يتحلل ،

الأصل الإنجليزى :

But, since, alas, frail beauty must decay,

هذا البيت بحكم كونه نوعاً من الحشو يركز على "طالما أن الجمال هش فهو معرض للتحلل" ؛ غير أن كلمة "هش" frail نفهم من خلفيتها أنها تحمل إيحاءاً بالهشاشة الخلقية فضلاً عن الهشاشة البدنية أيضاً ، وهذه الهشاشة تلازم المقطوعات كلها .

متموجة ، أو غير متموجة ، نظراً لأن الخصل سوف تصبح رمادية .

الأصل الإنجليزى :

curled, or uncurled, since locks will turn to grey.

قد تكون الخصل locks متموجة بفعل الفن (أو "غير متموجة" uncurled لهذا الأمر) ، أو أن هذه الخصل ، إن جاز لنا أن نبدأ بذلك ، قد "تموجت" (تموجاً طبيعياً) ؛ حتى يمكن أن يصبح لدينا ثلاثة معايير لتقسيم النساء - الطاهرة - الحساسة ، من البيت الأول ؛ الجميلة - الكئيبة ، عندما يكون الشعر "غير المتموج" خارج إطار (الموضة) وأخيراً المرأة المصطنعة - الطبيعية ، من البيت الثانى . "سوف تصبح رمادية" will turn to grey ، هذه الجملة تعد ، فى بعض أجزائها منتمية إلى نوع من أنواع الزمن المستقبلى المتزمت ، عبارة الطبيعة Nature أو الشاعر ، كما يجعل العروض الجملة فى بعض أجزائها الأخرى عبارة من عبارات السيدة the lady ؛ "سيصبح رمادياً" ، تلك المادة الكريهة ، وأنا لا أستطيع إيقافه .

نظراً لأنه ، سواء كان ملوناً أو غير ملون ، فإنه سوف يذوى كله ،

الأصل الإنجليزي :

Since, painted, or not painted, all fade,

المرأة المصطنعة - الطبيعية ، وما يرتبط بها من المرأة الحساسة - الطاهرة ، هذا المعيار يقوى في مواجهة المرأة الجميلة - الكئيبة ، كما هو الحال في الممايزة التي بين أيدينا ، ومع ذلك فإن هذا النوع من النساء لا يتسود المجال هنا ؛ والكلمة "ملون" painted قد تنطبق على أصناف الميـد^(١٣) كما هي في لهجة ألكسندر بوب ، يضاف إلى ذلك أن هذه الكلمة لم تفقد المعنى "ملون نتيجة أى سبب من الأسباب".

الفعل هنا فقط يصبح في الزمن المستقبل ، نظراً لأن الكلمة "كل" all أخذت مكان الفعل الناقص will الذي كان في صيغة التوكيد . وهذان التغيران يساعدان التصعيد^(١٤) .

وتلك التي تحقر رجلاً لا بد وأن تموت عذراء

الأصل الإنجليزي :

And she who scorns a man must die a maid.

هنا نجد أن الموجة وهي تتكسر تعود إلى الحشو ، الذي يبدو أن معيار الجمال - القبح قد اختلف منه . والموجة هنا قد تربط المعيار الاصطناعي - الطبيعي بالمعيار اللعوب - الطاهر ؛ " التواضع والفضيلة لا يشكلان أمناً ، لأنك إذا لم تبذلي كل ما في وسعك فإنك سوف لن تحصلي على زوج " ؛ أو قد تقابل الموجة بين المعيارين ؛ "الاصطناعية والفضيلة لا يشكلان أمناً ، لأنك إذا ظننت أنك أرقى من كل الرجال المتاحين لك فإنك لن تحصلي على زوج أيضاً " . ويتكسر الحشو بصفة أساسية في أزمنته ، ومن هنا فإنه قد يتضمن مايلي "قد لا تريدين زوجاً حالياً ، سواء كان ذلك بسبب تواضعك الشديد ، أو خيالك الجامح ، أو لمهارتك البالغة أو حتى مرحك الشديد ، ولكن يتعين على كل امرأة أن تعترف ، في النهاية ، إن ذلك هو ما كانت تريده وتبتغيه" . وبهذه الطريقة الملتوية ، عن طريق عدم تعريف العلاقة بين معيارين مع

ترك مزغل (كوة) فى شكل من أشكال الحشو ، يصل ألكسندر بوب ، مثلما فعل شوسر Chaucer عن طريق جمل مسطحة ، إلى ما يمكن اعتباره فى الواقع المشاع الأساسى فى الشعر ، أو إن شئت فقل توضيحاً لحدود موقف إنسانى . "متبيناً عندئذ فجاجة السعادة الدنيوية المحتملة كلها ، معملاً العقل فى وضاعة تلك المطالب التى لا تسعى إلا إلى تحقيق نفسها فقط . . ."

ما الذى يبقى بعد ذلك ، سوى ما تستعمله قوتنا تماماً ،
وتحفظ المزاج الجيد هادئاً ، مهما كان ذلك الذى نفقده ؟
الأصل الإنجليزى :

What then remains, but well our power to use,

And keep good humour still, whate'er we lose ?

الكلمة well قد تعنى "تماماً" أو "باعتدال" ومن هنا فهى تتضمن نوعاً من التواضع و"الإضحاك الجيد" good humour فى تحديد المعنى الذى يصلح لموقف بعينه من هذين المعنيين . والكلمة still قد تعنى أننا ينبغي علينا أن نحافظ على توازننا ، وأن نكون مستعدين يوماً لأن نسخر من سخافة الدنيا ومن سخافة طبيعنا الخاص ، كما أن الكلمتين "يحفظ هادئاً" keep still قد تعنيان أننا ينبغي علينا أن نحرص على ألا نضحك ضحكاً علنياً مبالغاً فيه ، أو نضيع أنفسنا بعدم تمسكنا بكرامتنا أو حقوقنا (١٥) . وإذا ما استعرضنا ، فى النهاية ، المجموعات الثلاث المتناقضة ، فقد نجد أننا يمكن أن "نفقد" lose الجمال ، الحسن أو العذرية ، أو الحبيب الذى كنا نتطلع إليه ونرغب فيه ، أو الخصوصية التى نكون قد بنيناها ، أو الزوج الذى ربما كان من الحكمة أن نحصل عليه .

ومن المهم أن نكتشف استعمال دريدن Dryden لذلك الشكل من الغموض النحوى الذى تناولناه بالدرس والتحليل فى سونيئات شكسبير ، غير أن استعمال دريدن لهذا النوع من الغموض لا يحظى - بشكل عام - بتشجيع النوبيت :

وذلك الذى فعل فعلاً عند جيسكارد ،

أو ينبغي أن يفعل ، إنما حدد مرسؤمك مصيره ،
ذلك الذى إذا لم ينفذ بواسطتك أولا ،
ينبغي أن ينفذ على شخصى بواسطتى أنا .
الأصل الإنجليزى :

And what to Guiscard is already done,
Or to be done, is doom'd by thy Decree,
That if not executed first by thee,
Shall on my Person be perform'd by me.

التعبير أو "ينبغي أن يفعل" يتضمن ويحمل فى ثناياه "يُفعل" فى جيسكارد" أو قد
يعنى "يفعل" بواسطة قرارك" ، وبذلك يتفق التعبير مع العبارة السابقة له والعبارة
اللاحقة له أيضاً ؛ نحن هنا نسمع نغمات الرعب الكسيرة عند سيجسموند
Sigismond ، برغم إخضاع هذه النغمات لتساوق لغتها الشديد وترباطها ، رغم أن
هذه النغمات يجرى توصيلها ، فى واقع الأمر ، عن طريق ترابط اللغة ترابطاً منطقياً
داخلياً شديداً وغير معتاد . وعلى سبيل التذكير ، فإن ضروب الغموض كلها التى
اقتبسها عن شوسر ، ألفها ذلك الرجل خلال الفترات التى كان يكتب خلالها من ذهنه
هو ، وبعد أن كان قد تخلص عن بوكاشيو Boccaccio بصفة مؤقتة ، ومن هنا تصبح
هذه الفرصة الأولى التى نستطيع من خلالها مقارنة غموض المترجم بالغموض
الأصلى :

الأصل الإيطالى : (١٦)

Per cio che io t'accerto che quello che di Guiscardo fatto avrai o farai, se
di me non fai il simigliante, le mie mani medesime il faranno.

لا يمكن لأحد ، بطبيعة الحال ، أن يتوقع أن يكون الغموض فى بوكاشيو ، غير
أنه يجدر بنا أن نورد هذا الاستشهاد هنا لنوضح به أن دريدن إنما كان يحاكيه
محاكاة لصيقة قدر الإمكان ، الأمر الذى ربما فرض تأثير بوكاشيو على دريدن إما من
جاء عبقرية اللغة الإنجليزية أو نتيجة لضعفها ، كما يجوز لنا القول أيضاً : أن هذا

الأمر لو كان قد أوضح لدريدن لكان قد واجه الكثير من المتاعب في تغييره . قد يكون ذلك صحيحاً ، ولكنى على يقين أن ذلك لو حدث لكان مدعاة للأسف والندم من جانب دريدن .

وهذا مثال آخر :

قد يكون مستحباً للأثرياء في بعض الأحيان ، أن يجربوا
ثقلًا قصيرًا ، ونوبة من الفقر :
طبقاً لذيق المذاق ، معاملة عطوف ،
حيث يكون كل شيء واضحاً ، حيث يكون كل شيء أنيقاً
بدون الغرفة الواسعة ، الفخمة ،
السجاد الفارسي ، أو الغزل الثيراني ،
تُصَفَّى جباه العظام الغائمة .
الأصل الإنجليزي :

Sometimes'tis grateful to the rich, to try
A short vicissitude, and fit of Poverty :
A savoury dish, a homely treat,
Where all is plain, where all is neat,
Without the stately spacious Room,
The Persian Carpet, or the Tyrian Loom,
Clear up the cloudy foreheads of the Great.

البيت الثالث ، من هذه الأبيات ، يجوز أن يتحرك إلى الراء باعتبار معناه "ما يحاوله الأغنياء" أو إلى الأمام ، باعتبار معناه "ذلك الذي يُنْقَى جباههم" .

والبيت الخامس يمكن أن يتحرك إما إلى الخلف باعتبار معناه "خارجاً" outside وبذلك يكون الرجل يتذكر غرفته Room القريبة منه جداً ، وأنه خرج لتوه منها

فى نزهة ، أو باعتبار معناه "دون" مساعدة من وبذلك يصبح القارئ هو الذى يفكر فى ذلك فقط ؛ أو قد يتحرك البيت إلى قدام ، باعتبار معناه "فى وقت لا يستطيعون فيه تنقية جباههم" . وإذا ما تحرك البيتان الثالث والخامس إلى الوراء فإن ضمير الوصل "الذى" which يجب فهمه قبل الفعل "يُنَقَّى" clear up . وهذا كله سرعان ما يعطى البيت الأخير مزيداً من التوكيد ، كما يضيفى عليه جواً طارئاً وغريباً ، كما يعطينا انطباعاً غريباً بأنه من الأبيات السكندرية^(١٧) .

وأنا أكرر من جديد هنا ، أن هذه مجرد ترجمة ؛ إذ يبدو من المرجح أن دريدن فى النص الأصيل كان يشعر بالقلق إزاء الإبقاء على النحو الإنجليزى بعيداً عن حالة غموضه وفساده الطبيعيين ، ومع ذلك فإن دريدن عندما كان يترجم كانت أمامه أمور أخرى بلغت من الكثرة حداً لم يتمكن معه من التفكير فيها ، ومن ثم تراجع إلى تلك الأشكال النحوية السائبة المفككة التى كانت آتته قد تعودت عليها وألفتها . وسوف أستشهد بالأبيات التى استقيت ذلك منها ؛ وربما كان الغموض فى هذه الأبيات ينبع من الجهد الذى بذله دريدن فى وضع أكبر قدر ممكن من النبر على الفعل الأخير ، وذلك فى محاكاة منه للأبيات الأصلية :

الأصل اللاتينى: (١٨)

Plerumque gratae divitibus vices

Mundaeque parvo sub lare pauperum

Cenae, sine aulaeis et ostro,

Sollicitam explicuere frontem.

(HORACE, Odes, iii.)

الدوبيت فى هذه الأبيات غنى بالغموض النحوى من النوع الثانى ، وهو ما يعطى انسياجاً للفكر ولعدد من الإيقاعات الفوقية ، كما قد يفسر أيضاً تفسيراً جزئياً الأسباب التى تجعل هذا العروض غير ممل وذلك على العكس مما كان يظنه الناس من قبل . من ذلك ، على سبيل المثال ، نجد أن ديفيد David ، فى ذروة قصيدة "أبسالوم واشيتوفيل" Absalom and Achitophel يكسر الصمت قائلاً:

هكذا تؤرجحنى الرحمة الوطنية منذ زمن طويل

أخطائى تفككت ، وتعطل ثأرى ؛

راغباً تماماً فى العفو عن العصر المسىء

فَعَلَ الأب كثيراً من التسكين للملك .

الأصل الإنجليزى :

Thus long have I by Native Mercy sway"d,

My Wrongs dissembl"d, my Revenge delay"d;

So willing to forgive th"Offending Age;

So much the Father did the King assuage.

الكلمات الدالة على "تأرجح" sway"d و"تفكك" dissembl"d و"تعطل" delay"d يصح لكل منها أن تكون فعلاً أو اسم فاعل أو مفعول participle . وإذا ما سلمنا بأن واحدة منها فقط هى التى يتعين أن تكون فعلاً verb ، فإن ذلك ينتج عنه إجمالاً سبع إيقاعات ، وسبع مجموعات من الدلائل التى تحدد بدقة مدى قوة الإحساس الذى يستشعره ديفيد ، كما توضح أيضاً مدى قسوة العقاب التى قد يذهب إليها ديفيد . وإذا ما أخذنا الكلمة الدالة على "يتأرجح" باعتبارها فعلاً فإنها تعطينا المعنى "لقد حكمت البلد بوسائل رحيمة" ، أما إذا أخذناها على أنها من قبيل اسم الفاعل أو المفعول فإن المعنى يصبح "لقد أقنعتنى شفقتى الفطرية بالتعطيل (التأخير) أو بالتفكير أو بكليهما معاً" . ولعلنا نلاحظ أن البيتين اللذين يأتیان بعد ذلك يزيدان ، من منظور أنهما يضعان جملة كاملة وجملتين توازى كل منهما الأخرى ، من إمكانية الخلط بين هذين الشكلين النحويين ؛ أما اللجوء إلى هذا الاستعمال فى البيتين الثالث والرابع فهو يهدف إلى إضفاء الاكتمال على البيت الرابع من ناحية وجعله متوازياً مع البيت الثالث من ناحية ثانية . تباين الإحساس المحتمل فى البيتين الأولين (يستعمل الشاعر طريقة إلغاء النغمات التوافقية لإضفاء مسحة من قضائية ، غير حزبية non-partisan على المتكلم دون تشتيته أو إبعاده عن صاحب الجلالة) ، هو الذى

يجعلنا ننظر إلى "تأرجح" sway"d باعتبارها الفعل الأساسى حتى يتسنى للدوبيت أن يمضى بعد ذلك باقتناع continence مخيف إلى الثأر .

والدوبيت يعتمد ، فى كل الأحوال ، بدرجة كبيرة ، فى إحكامه على اسم الفاعل واسم المفعول ، وبذلك تنتهى الفرصة للوسيلة التى تكون من هذا القبيل . والشعراء يلجأون إلى مثل هذه الوسيلة فى الأشكال المخضعة subdued ، كما هو الحال فى المثال الذى سأورده هنا ، الذى نجد فيه اكتمال الجزء الثانى من التناقض يتحقق عن طريق غموض المعنى غموضاً خافتاً ، والذى يسند هذا الغموض الخافت ويدعمه هو الكلمة الغامضة التى تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول .

ولكن النبيل الحقيقى هو نبيل العقل ؛

لا يُعطى مصادفة ، ولا يُستقال مصادفة .

(دريدن)

الأصل الإنجليزى :

But true Nobility is of the Mind;

Not given by Chance, and not to Chance resigned.

(DRYDEN).

الكلمة الدالة على "يُسْتَقَالُ" resigned قد تعنى "لا يُسْتَرَدُّ عندما تتطلب الظروف المعاكسة ذلك" ، أو قد يتوسع معناها ليشمل صدر البيت وعجزه ، استهدافاً لإيجازه وتلخيصه ، فيصبح "مُنْع من التحكم فى الفرصة ؛ أو قد يكون غير واقع تحت تأثير مصادر القوة المطلقة الفائقة" extra-temporal ؛ "أو لا يعتمد على المصادفة باعتبارها سببه الرئيسى" ؛ وقد يكون معنى البيت "أنه لم يسلم نفسه للمصادفة" ، وإذا ما أخذنا اسم الفاعل أو المفعول على أنه ماضٍ فى صيغة المبنى للمعلوم ، فإن ذلك يعطى شكلاً من أشكال الرنين لهذا المعنى الثانى ، كما لو أن الأمر قد استقر مرة واحدة وإلى الأبد ، أو أن الأمر كان مجرد أمر من أمور تعاقد سابق ، أو إنه كان امتيازاً تُرك لنا بعد سقوط الإنسان Fall of Man .

وفى قصيدة جراى Gray التى عنوانها "القطّة" (والتى تعد وسيلة لغوية قديرة من بين وسائل الغموض المتنوعة) نجد أن الكلمة التى تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول تصور لنا ، بغموضها ، هذه المخلوقة (القطّة) وهى فى حالة تأمل ، راضية عن نفسها وقد طوت مخالبها :

متحاشمة من النوع العتّابى (١٩)

انحنّت سلينا المتأملّة

وحملت فى البحيرة من تحتها .

الأصل الإنجليزى :

Demurest of the tabby kind

The pensive Selina reclined,

Gazed on the lake below.

الكلمة reclined (منحنى / منحنية) يمكن أن يكون لها وظيفة اسم الفاعل ، استهلالياً ، كما هو الحال فى الكلمة couchant (رابض كالأسد) ، أو وظيفة الفعل حتى تعطى الفعل اضطجاعاً كئيباً هو والفاعل الذى يجىء بعده مباشرة .

ويورد ت . س . إليوت Eliot مثالا جيداً على من يستعملون هذه الوسيلة .

الكرسى التى جلست عليه ، مثل عرش صقيل ،

توهج على الرخام ، حيث الزجاج

مرفوعاً إلى الأعلى، بلوّاءات مصنوعة من كرمات مثمرة

ييزغ منها كيوييد ذهبى

(بينما راح آخر يخفى عينيه خلف جناحه)

مضاعفاً شغلات شمعدان ذى سبعة أفرع

عاكساً الضوء على المنضدة بينما

ارتفع لمعان مجوهراتها ليلتقى به ،

من عُكَبِ حَرِيرِيَّةٍ صَقِيلَةٍ مُتَدَفِّقًا فِي ثَرَاءِ غِنًى ؛
فِي قَوَارِيرٍ مِنَ الْعَاجِ وَزَجَاجٍ مَلَوْنٍ
بِدُونِ غَطَاءٍ ، مَتَرَصِّدًا عَطُورَهَا الصَّنَاعِيَّةَ الْغَرِيبَةَ ،
مَرَاهِمَ ، مَسَاحِيْقَ ، أَوْ سَوَائِلَ - مَتَمَشِكَةً ، مَرْتَبِكَةً
وَأَغْرَقَتْ الْحَسَّ فِي الرَوَائِحِ ؛ تَحَرَّكَتْ بِفَعْلِ الْهَوَاءِ
الَّذِي هَبَّ عَلَيَّاءَ مِنَ النَّافِذَةِ ، تَصَاعَدَ كُلُّ ذَلِكَ
فِي زِيَادَةِ سُمْكِ شَعَلَاتِ الشَّمْعَدَانِ الَّتِي اسْتَعْطَالَتْ ،
مَلْقِيَةً بِخَانِهَا عَلَى الْأَسْقَفِ الْمَفْرُوزَةِ ،
مُحَرَّضَةً الْبِتْرُونَ pattern فِي السَّقْفِ ذِي الزَّخَارِفِ الْغَائِرَةِ.
الأصل الإنجليزى :

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of seven-branched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid--troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended

In fattening the prolonged candleflames,
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.

إن ما يُصَبُّ poured فى هذه الأبيات قد يكون "العَلْب" cases ، "المجوهرات" jewels ، "البريق" glitter ، أو "الضوء" light أو "الثراء" profusion ، وهو ما يؤدي إلى إثراء المعنى الحديث لهذه الكلمة بفعل اشتقاقها ؛ هذا الذى يُصَبُّ ، تتشارك فيه كل هذه العناصر بتurf يزغلل فى العيون ؛ والهدف من ذلك ، أننا بينما نجد أن بعض المجوهرات jewels تصب pouring الضوء من عليها cases ، نجد بعضاً آخر من هذه المجوهرات مصبوباً poured ، وكذلك الحال أيضاً بالنسبة لسبب cases المجوهرات ، وهى على المِزِينَةِ dressing-table . هذا إذا ما أشرنا إلى كل من الكلمة glitter (صقيل) والكلمة poured (متدفقاً) باعتبارهما ، فى كل الأحوال ، فعلاً رئيسياً أو كلمة تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول . البيت الذى يلي ذلك فيه أيضاً نقطة أكثر تفاهة من هذا القبيل ، إذ نجد أن الكلمة glass (زجاج) يمكن أن يكون معناها "قارورة من الزجاج" أو قد تشكل مع كلمة ivory (عاج) زوجاً من الكلمات "قوارير عاجية" vials of ivory (أو قد تشكل مع كلمة vials "قوارير" زوجاً من الكلمات "قوارير زجاجية" vials of glass) ؛ زد على ذلك أن الكلمة unstoppered (بدون غطاء) قد تشير فقط إلى "الزجاج" glass ، أو إلى "القوارير" vials أو إلى "القوارير المصنوعة من الزجاج والعاج" vials of glass and ivory ؛ ويمضى الحال على هذا المنوال إلى أن تصل الكلمة unstoppered بدون غطاء إلى الكلمة lurked "مترصداً" ، التى نقبلها على أن لها الشكل النحوى نفسه ، فتجذبها ناحية "العطور" perfumes . عملية تبهيت النحو هنا وتحويله إلى زخرف هو الذى يجعل الكلمة العلمية "صناعى أو تصنيعى" synthetic تبرز بشكل واضح باعتبارها إضاءة غنائية ودرامية . الغموض النحوى الذى فى الكلمة poured "تدفق أو متدفقاً" يتجلى أيضاً على مستوى أفخم وأعظم فى :

مراهم ، مساحيق ، أو سوائل - متمشكة ، مرتبكة

وأغرقت الحس في الروائح ، تحركت بفعل الهواء

الأصل الإنجليزي :

Unguent, powdered, or liquid--troubled, confused,

And drowned the sense in odours; stirred by the air . . .

إذ نجد في هذين البيتين ، بعد أن تكون كلمة "مسحوق" powdered هي وكلمتان
أخريان مماثلتان قد أدت عملها بوصفها صفات ، نجد أن غموض النحو يعطى معنى
الفتور والضعف والوهن ، أو قد يعطى معنى "حفز وتحريض" stirring الأشياء التي
نراها من خلال تيارات حرارة التقعر ، كيما يجعلنا ذلك نفكر في الكلمتين "متمشكة"
troubled و"مرتبكة" confused بوصفهما أفعالاً . ويجوز أيضاً أن نبقي على هاتين
الكلمتين بوصفهما كلمات تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول بحكم علاقتهما
بكلمة "العطور" perfumes ، وبذلك توحيان باختلاط الأبخرة في مواجهة الاضطراب
الذي في غرفة النوم ؛ والسبب في ذلك أننا نضطر ، وذلك عن طريق الوصول بالكلمة
"أغرقت" drowned إلى الذروة ، إما إلى قبول كلمة العطور perfumes باعتبارها
فاعلاً لجملة جديدة أو التسليم بكلمة "الحس" the sense باعتبارها كلمة مستقلة ،
وربما يتأتى ذلك عن طريق الفهم الضمني "الفعل" "الكيونة" was وتعيينه وتحديدته عن
طريق ثلاث من الكلمات التي تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول . وبعد كل هذا
وفيما يتعلق بالكلمة stirred "تحركت" فإننا نجد أنفسنا في وضع نتصور فيه ثلاثة
فواعل subjects كما توحى بذلك الكلمة these "هؤلاء" (التي يمكن تعقبها ، الكلمات
الثلاث "عطور" perfumes ، و"حس" sense و"روائح" odours بدون توقف) ؛
ويتمخض كل هذا العبث عن إعلاء عجيب للأحاساس بالقوام ؛ إنه تعليق تام للحاجة إلى
قرار فاعل ؛ وعلى ذلك ، فإن الكلمة ascended (تصاعد) تُحتَجَز بالطريقة نفسها
لتعمل عمل الفعل أو عمل الكلمة التي تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول حتى
لا يترتب على ذلك ، احتمال افتقار الفعل الحقيقي الذي لا يرقى إليه شك ، flung
(يلقي) إلى أى شكل من أشكال الذروة ، أى متنفس من متنفسات اليقين .

وقد نورد ملاحظة هنا مفادها أن الشعر verse لا يحتوى على أى تنويع للمعنى على امتداد كل ضروب الغموض هذه ، ولكنه يحتوى على قليل جداً من الإيقاع ؛ الشعر هنا لا ينقصه أو يعوزه شىء من الأشياء التى تحدده على أنه فعلا من الشعر الإنجليزى الذى يستعمل فيه اسم المفعول .

كان مُتَمَلِّكًا كثيرًا من الموت

ورأى الجمجمة أسفل البشرة ؛

ومخلوقات بلا نهود تحت الأرض

متكئة إلى الخلف بتكشيرة بلا شفاه .

(ت . س . إليوت ، قصائد)

الأصل الإنجليزى :

Webster was much possessed by death

And saw the skull beneath the skin;

And breastless creatures underground

Leaned backward with a lipless grin.

(T . S . ELIOT, Poems).

الكلمة leaned (متكئة) يمكن أن تكون أيضاً هنا فعلا أو من الكلمات التى تستعمل اسم فاعل أو مفعول ؛ وبذلك يمكن أن يكون المعنى : "رأى ويبستر الجمجمة تحت الجلد والهيكل العظمية تحت الأرض ، تلك الهياكل التى كانت متكئة إلى الخلف" (وقد تكون الكلمة leaned فعلا وضمير الوصل that (الذى / التى) مستترا ، كما هو شائع فى اللغة الإنجليزية ، ومع ذلك يصعب علينا تمييز هذه الحالة عن الكلمات التى تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول) أو قد يكون المعنى بعد تأكيد علامه الترقيم (:) هو أن ويبستر رأى الجمجمة تحت الجلد ، غير أنه فى ذات الوقت ، كانت المخلوقات تحت الأرض متكئة إلى الخلف ، مستقلة عن ويبستر ، وسواء كانت مرئية أو غير مرئية ، حتى تبرز ضحكة هذه المخلوقات من ناحية ، وتنظر إلى الأعلى من ناحية أخرى إلى موضوع ضحكها . والشعر الذى يكون هدفه معرفة ما وراء المعرفة ، يزداد غرابة وتخويفاً عن طريق استزراع شك خفيف من هذا القبيل .

أَعْتَقِدُ ، أن دُون كان آخرًا آخرُ ،
لم يجد أى بديل للحس ؛
كى يمسكه وَيَقْبِضُهُ بِإِحْكَامٍ وَيَخْتَرِّقُهُ ،
خبير فاق الخبرة ،
تَعَرَّفَ الكرب العظيم فى النُّقْى (٢٠)
بُرْداء الهيكل العظمى ؛
كل العذابات الممكنة للجسد لم
تخفف آلام حمى العظام .
الأصل الإنجليزى :

Donne, I suppose, was such another,
Who found no substitute for sense;
To seize and clutch and penetrate,
Expert beyond experience,
He knew the anguish of the marrow
The ague of the skeleton;
No torments possible to flesh
Allayed the fever of the bone.

بما أن البيتين ٣ ، ٤ يمكن أن يتجها إلى الأمام وإلى الخلف ، فإن هناك شكلين من النحو ، يتفقان مع عنصرى التناقض اللذين فى البيت الرابع . وبذلك يمكن للمعنى أن يكون "لم يجد دون Donne بديلا للرغبة ولا لعالم الواقع الواضح الذى نتعرفه عن طريق الحواس ، بإعتبارها طريقة من طرق التحرى والتقصى ، والسبب فى ذلك أن عادات الجسد ، أو فهمه للواقع ، تظل تحتفظ يوماً بمعلومات من إنسان خبير بها (العادات) ، كما أن هذه العادات أعمق بكثير من كل ما يدركه ويعيه أى فرد يعيش بهذه العادات . " المعنى الذى أوردته هنا ، هو معنى المقطوعة الأولى إذا ما اعتبرناها

وحدة مستقلة بذاتها ، سواء كانت الكلمة "expert" خبير" تشير إلى الكلمة sense "الحس" أو إلى اسم العلم Donne "دون" أو كان البيت الثالث عائداً على الكلمة substitute "بديل" أو الكلمة expert "خبير" . أو قد يصبح المعنى ، إذا ما تناولنا البيتين الثالث والرابع مع المقطوعة الثانية ، "استطاع دون الذى فاق خبرة الحس والاختراق ، والذى استطاع تشكيل أفكار لم يكن بوسع الحس أن يوحى بها ، استطاع أن يتعرف أيضاً هذين الألمين المنعزلين الأساسيين ، ألم النقي marrow وألم الهيكل العظمى ، ذلك الألمان اللذان لم يكن بوسع الحس أن يتعرفهما أويخفف منهما".

ومع ذلك ، يجب ألا يغيب عنا ، ونحن نبحث عن الأسباب التى تدعونا إلى الإعجاب بالتأثيرات التى من هذا القبيل أن اللغة الإنجليزية تجعل هذه التأثيرات أموراً لا مفر منها ؛ وفيما يلى نجد أن أندرو مارفل Andrew Marvell يتلاعب بهذه الالاعيب نفسها بدون أى مبرر لذلك .

أنظر كيف أن الندى الشرقى

تساقط من صدر الصباح

إلى الورود التى تتفتح

غير مهتم بمنزله الجديد ؛

لأن الإقليم الواضح الذى وكّد فيه

مستدير بحد ذاته يُطوّق :

وبامتداد عوالمه الصغيرة ،

يؤطر قدر استطاعته عنصره الوطنى .

(عن قطرة الندى)

الأصل الإنجليزى :

See how the Orient Dew,

Shed from the bosom of the Morn

Into the blowing Roses
Yet careless of its Mansion new;
For the clear Region where 'twas born
Round in itself encloses:
And in its little Globes Extent,
Frames as it can its native Element.
(ON a Drop of Dew).

الكلمة shed "تساقط" من الأفعال المبنية للمعلوم فى الزمن التام أو قد تكون اسم مفعول ؛ الكلمة careless "غير مهتم" قد يفهم أو لا يفهم منها فعل "الكينونة" is ، أما الكلمة for "لأن / من أجل" وما بعدها فهى تُوصَلُ "من أجل الإقليم العلوى الذى ولدت فيه ، وحفاظاً منها على التقليد الخاص بها ، فهى بحد ذاتها تطوق ما حولها . " أو قد يكون المعنى "غير مكثثة ، نظراً لأن الإقليم العلوى التى ولدت فيه لا يزال يطوقها ، " سواء كانت القطرة لا يمكن تصورها على أنها مطوقة بشيء آخر ، أو لأن إقليمها الصافى clear region يطوق enclose الأرض كلها بالفعل ؛ وفى البيت قبل الأخير نجد أن كل سبب من هذين السببين يمكن أن يعزى إلى الجملة الفرعية أو إلى الجملة الكاملة التى تليه ؛ زد على ذلك أن كلمة frames "يؤطر" ، فى البيت الختامى ، هى الكلمة الوحيدة التى تعد بلا أدنى شك فعلاً رئيسياً يلى الكلمة how "كيف" .

والنص اللاتينى الذى وضعه أندرو مارفيل يبدأ
الأصل اللاتينى: (٢١)

Cernis ut Eoi descendat Gemmula Roris

صراحة بجملة كاملة . وأنا لا أفترض أن مارفيل كان فخوراً جداً بالضعف اللذيذ والتردد المطال لنحوه الإنجليزى ؛ ومع ذلك يمكن القول إن ذلك إنما يُوصَلُ دقة قطرة الندى ورقتها ، وإحتمالية تدحرجها المميّنة لتسقط بعيداً عن البتلة .

وسوف أعود الآن إلى شكسبير وأستمع لنفسى أن أورد استطرادين ؛ عن تصحيح نصه واستعماله لشكل نحوى خاص .

ويحدوني أمل كبير أن يكون بعض قراء هذا الفصل قد شاركوني بالفعل الانفعال الذى عشته وأنا أكتبه ، ولعلهم استشعروا أن هذا الفصل إنما يلقي ضوءاً جديداً على طابع اللغة نفسه ، وأن هذا الطابع قد يكون كله كلاماً فارغاً أو قد يكون مدهشاً وجديداً تماماً . وإلقاء نظرة واحدة على طبعه محشاة من طبعات شكسبير ، تكفى لطرده هذا الوعى السخى ؛ وقد نقلت السواد الأعظم مما أقوله هنا عن شكسبير من نص آردن Arden . والواقع ، أنى أرى ، أننى أستعمل هنا ، وبطريقه مختلفة ، تلك المادة التى جمعها النقاد والباحثون على امتداد ثلاثة قرون ؛ وبدون هذا الزعم تصبح مسألة الإضافة إلى المكتبة الخاصة ، التى كتبها مؤلفوها عن شكسبير ، أمراً لا صلة ولا علاقه له بالموضوع ؛ ولكن الفارق يتمثل هنا فى التفسير وحسب .

يعد الموقف المحافظ من الغموض عجيماً وحكيماً بلا شك ؛ إذ يسمح هذا الموقف بالكشف عن بنية من المعطيات المترابطة من خلال ملاحظة من الملاحظات ، غير أنه لا يعترف بمثل هذه البنية ؛ والقارئ فى مثل هذه الحال يتشجع على ابتلاع الشئ الذى من هذا القبيل عن طريق شكل من أشكال التحفظ الكيس ؛ ومن الأفضل ألا نجعل القارئ يعرف أنه يفكر فى وسيط معقد من هذا القبيل . وعليه فمن المسلم به ، باستثناء المعنى المزدوج عندما يكون واعياً تماماً ويكاد يشكل طُرفَةً من الطُرفِ ، أن شكسبير لم يكن ليعنى سوى شئ واحد فقط ، ولكن القارئ لابد أن يحتفظ فى ذهنه بتشكيلة من الأشياء التى ربما كان يعنيها شكسبير ، كما يتعين على القارئ أيضاً أن يكون قد وزن هذه الأشياء ، أثناء تذوقه للشعر ، طبقاً لاحتمالاتها . وهنا ، كما هو الحال فى الفيزياء الذرية الحديثة ، نجد تحولاً فى التقدم ، ذلك التحول الذى يغلب عليه أن يصل فكرة الاحتمالية بالشئ الطبيعى بدلا من وصلها بقابلية الذهن البشرى للخطأ .

ومن المرجح تماماً أن المحررين لا يؤمنون إيماناً حقيقياً بفرضيتهم ؛ بل إننى ، فى واقع الأمر ، أقول أحياناً "إما كذا . . . أو كذا" عندما أعنى "كلا . . . من" . غير أن النعمة المميزة لهذا الاتفاق تتجلى تماماً فى الملاحظة التالية التى أوردتها عن إحدى المقطوعات التى قمت بدراستها بالفعل (صفحة ١٩ و ٢٠) . ومع التحول النحوى الكبير ، الذى من قبيل ذلك التحول الذى كان بوسعى أن أضمه إلى النوع السابع من

الغموض لينضم إلى عناءات النقي ، أجد أن محرر طبعة أردن Arden يصر على تشكيلة من الارتباطات التي كانت للكلمة rooky (ذى علاقة بغابة روكى) عند الجمهور الإليزابيثى .

هذا النعت الغامض إلى حد ما ، أيا كان هجاؤه (ويتعين أن يكون هجاؤه rouky) ، ليس معناه murky (مظلم ، مضرب ، كثير الضباب) ، ولا dusky (قاتما : داكن البشرة ، معتما) (نقلا عما أورده رودريك Roderick عن إيوارد فى كتابه المعنون : قوانين النقد ، ١٧٦٥ م) ؛ هذا النعت لا يعنى أيضاً damp (رطباً) ولا misty (ضبابياً) أو steamy with exhalations (حالة بخارية مفرطة) (عند كل من ستيفنز Steevens وكرايج Craig) ؛ كما لا يعنى misty (ضبابياً) أو gloomy (حزيناً) (عند كلار Clar) ؛ وليس معنى هذا النعت أيضاً (عند ميتفورد Mitford) "المكان الذى يتجمع فيه أصدقاؤه بالفعل" ؛ يضاف إلى ذلك أن هذا النعت لا علاقة له أيضاً بالكلمة اللهجية roke التى معناها (ضباب) أو (بخار إلخ) ؟ إن معنى هذا النعت هنا فى رأى هو ببساطة rouking "علياء الغابة" أو بمعنى آخر " المكان الذى يجثم فيه الغراب rook أثناء الليل" .

هنا ، بطبيعة الحال ، نجد أن السبب الذى يجعل المحرر الأمين يورد الاحتمالات الأخرى إضافة إلى الاحتمال الذى يحبذه هو مؤقتاً ، يتمثل ببساطة فى أن هذه المعانى كانت تبدو من قبل مقبولة ظاهرياً من الباحثين ؛ وترتيباً على ذلك ، فإن هذه المعانى لا بد أنها كانت تبدو مقبولة ظاهرياً أيضاً من أى إنسان من أولئك الذين حضروا ضمن جمهور الليلة الأولى ؛ وربما كانت هذه المعانى تبدو مقبولة ظاهرياً أيضاً من شكسبير نفسه ، نظراً لأن حساسيته بالكلمات لم تكن لتقل عن حساسية هذا الجمهور بها . ليس هناك من شك فى العمل الذى تؤديه مثل هذه الملاحظة note (التفسير) ؛ فهى تجعلنا نضع فى أذهاننا كل المعانى التى تطرحها علينا . وعليه فأنا لست فى وضع أتمكن معه من بذل الجهد المتخيل الذى أستطيع أن أفصل به المعنى المباشر لهذا البيت عن هذه الملاحظة ؛ إنتى أحس هنا وكأنى أُخبرت فى موضع آخر من النص ، وربما كان ذلك بفعل الكلمة thickens (يَجْلُكُ) أو بفعل الصوائت الجوفاء

الغريبة التى فى rooky wood (الغابة التى يمضى الغراب الليل فيها) ، أحس مع كل ذلك بأن الغابة كانت مظلمة و مُضِبَّةٌ ؛ ومع ذلك فإن كلمة rooky ، بفعل انجذابها إلى كلمة crow (غراب) ، وتجاهلنا لبقية الملاحظة ، إنما توحى فقط بـ "نبته الغربان ؛ حيث تكون الغربان الأخرى ؛ حيث سيقضى هذا الغراب ليلته" . ولما كانت هذه هى الخبرة المعتادة للقراء ، فإن ذلك يحتم علينا استنتاج أن شكسبير إما أن يكون قد زيد عليه الكثير من جراء تركيز الانتباه النقدى الخاطئ عليه ، أو أن معناه الأساسى بلغ من التعقيد حدًا يحتم علينا شق طريقنا إليه ، والذي يمكن لنا أيضاً أن نقره ونعترف به دون أن نحاول ستر أنفسنا بسلسلة شفافة من ضروب النفى .

وترتيباً على ذلك ، فنحن نؤمن أن المحرر فى القرن التاسع عشر كان يؤمن سراً بكثير من البدائل بشكل مباشر ، و أن الأمر لم يكن بحاجة إلى الحض أو التحريض . إن محرر القرن التاسع عشر لم يكن لديه أى شىء من نظرية اللامبالاة هذه ؛ إن موضوعه كان يتمثل فى عدم الخلط بين الاستعارات بأسرع ما وسعه الجهد ، فضلاً عن أنه كان يعيد النص بشكل عام إلى حالة من العقلانية والانتظام . ونحن لم يتوافر لدينا بعد الإيمان الذى يجعلنا نحاول اعتناق مثل هذا المنهج ، ومع ذلك فإن منجزات هذا المنهج يتعين أن نتناولها باحترام وتقدير ، لأن هذا المنهج أبدع فعلاً بعضاً من أشهر المقطوعات الشكسبيرية ، ونظراً أيضاً لأن هذا المنهج يستطيع ، من خلال أشكاله الأكثر سذاجة ، أن يوضح الطريقة التى خطرت بها الكلمة التى يخلّفها sup-plant على بال شكسبير .

من هنا ، فإن تناولنا لواحد من المواقف الشهيرة فى مسرحية ماكبث،

طريق حياتى

سقط فى الذبول ، الورقة الصفراء ،

الأصل الإنجليزى :

My way of life

Is false into the Seare, the yellow Leafe,

يعد من قبيل المنجزات التي يتعين ألا نسمح لأى تصحيح أو تنقيح بأن يزيلها ؛
ومع ذلك فإن قول جونسون : مايو حياتي May of life يبدو لى مقطوعة قيمة من
التحليل الاستعادي الذي يستعيد الماضي ويتأمل أحداثه ، والسبب فى ذلك أن قول
جونسون Johnson هذا يوضح الطريقة التي كان الشعر يُبنى بها ؛ ففي البداية ،
يكون هناك إطار منظم من الاستعارات ، يليه بعد ذلك إثراء للفكرة التي حافظت على
الإطار الشفهي نفسه ثم أوحى بهذه الفكرة إحياء سهلا عن طريق تشابه الأصوات
وتماثلها . والواقع ، أننى عندما أدرس إحساس شكسبير المعروف بضروب التورية ،
أجد أن تعبير ألكسندر بوب كان شكلا من أشكال المعاكسة للحقيقة truth :

هناك شكسبير سييء الحظ ، ولكنه متورم من تيبولد

تمنى لو أنه محيى نفسه من قبل ؛

(من قصيدة : الدانسييد)

الأصل الإنجليزى :

There hapless Shakespeare, yet of Tibbald sore,

Wished he had blotted for himself before; (Dunciad).

إذ نجد أن الجملة "محى نفسه من قبل" he had blotted for him self before
وكذلك الكلمة "تيبولد" Tibbald تعيداننا إلى المسودة الأولى .

إن تطبيق هذا النموذج على الكلمات السابقة لذلك مباشرة يحتاج إلى إيمان
أقوى :

إننى أشعر بإعياء . . . هذه الدفعة

سوف تسرى عنى إلى الأبد ، أو لا تاكلنى الآن .

الأصل الإنجليزى :

I am sick at heart . . . this push

will cheere me ever, or dis-eate me now.

التصحيح والتنقيح فى هذا الأصل الإنجليزى يرد بين الكلمتين Chair (كرسى) و cheer (يسرى عن) اللتين كانتا تنطقان نطقاً واحداً فى ذلك الزمان ، كما نجد التصحيح والتنقيح أيضاً فى الكلمات disseat (يطيح بـ) ، disease (مرض) ، disseizes (يفك) وكذلك فى كلمة defeat (يهزم) الكلمة cheer (يسرى عن) توحى بالاستحسانات التى يلقاها جيش منتصر أو الاستحسانات التى يلقاها المريض بعد شفائه من الملنخوليا ، أو النزوع إلى الحزن ؛ الكلمة eate (يأكل) توحى أيضاً بالجيش المعادى ، باعتبار هذا الجيش غولاً رهيباً يمكن أن ماكث Macbeth ، وباعتبار هذا الجيش الندامة التى كانت تنخر فى أحشائه كذلك .

وهنا ، يبدو من غير المحتمل تماماً أن يكون وعي شكسبير لهذه البدائل أقل من وعي معلقيه لها ، ومن غير المحتمل أيضاً أن يكون شكسبير قد رضى عن كلمة dis-eat (لا يأكل) ، باعتبارها كلمة مستقلة بذاتها ، ويقصد بها أن تعني عكس الأكل . ويجوز لنا القول ، عند هذا الحد ، تحدياً لكل من هيمينج Heminge وكوندل Condell ، أن النص الحالي يظهر الطباع وقد أعيته التصحيحات المتوالية ، من جراء هذا التنقيح أو ذاك الذي يمكن أن يخطر على بالك ؛ أو قد نقول : إن شكسبير قد قصد ذلك فعلاً ، وذلك عن طريق تدوين شيء بعيد قليلاً عن أي مجانس من المجانسات اللفظية التقريبية كما يطلق القارئ يتلمس طريقة داخل إطار شبكة عمل هذه المجانسات . ويتعين علينا أن نتدبر ، قبل أن نستبعد هذه الفكرة الثانية باعتبارها فكرة مضحكة وسخيفة ، أن الإليزابيثيين لم يعولوا كثيراً على الهجاء وعلامات الترقيم ؛ يجب أن نعرف أن ذلك لا بد أن يكون قد أعطاهم موقفاً من الصفحة المكتوبة يختلف تماماً عن موقفنا منها (لا بد أن القارئ كان يترك دوماً يتلمس طريقه إلى الكلمة الصحيحة) ؛ يجب أن نتدبر أنه بسبب البطء النسبي الذي تنطوي عليه هذه العملية ، من حيث القراءة والتكلم ، فإن القارئ كان على استعداد لمئات الكلمات مع شكل من أشكال الاكتمال هو مفتقد الآن ؛ يجب أن نتدبر أن غرابتنا المتنفجة في الهجاء هي التي تفرض علينا الفكرة ، التي مفادها أن الكلمة الميكانيكية ، التي تتلقفها العين ، لا بد وأن تكون هي المقصودة ؛ وأن منهج شكسبير المعتاد يرمي إلى استعمال كلمة تبدو ظاهرياً غير متصلة بالموضوع وتصطبغ بصبغة الحيرة ، وأن هذه الكلمة هي التي تنشر الاهتمام

الذي ينجذب عبر خريطة واسعة من الضروب ، التي يمكن خلالها تبرير مثل هذه الكلمة . أو ثالثاً ، إذا ما تعين علينا ألا نفترض بأن طفل الطبيعة child of nature لم ينتشر قط ، طوال صبب الخلود فيما لا يقبل القراءة ، محاولة الخطّ على الصفحة ، جاز لنا القول : إن شكسبير كان يعرف ما هو أفضل من الانتظار والسماح لذهنه بالتخثر بفعل هذه التعديلات والتصحيحات ؛ يجوز لنا القول : إن شكسبير وضع كلمة dis-ease (لا يأكل) لأنها كانت الكلمة الأولى التي استطاع أن يسحبها من عقبيها من داخل موقف كلامي محكم كثيف يشتمل على جميع التوريات التي ابتكرها المحررون لهذه الكلمة ؛ يجوز لنا القول أيضاً : إن كل ذلك يحتم إزالته ، مهما كان الثمن ، بعيداً عن طريقه حتى بفسح المجال لعبارة May of life (مايو الحياة) هي والمجرة التي تصاحبها من التوريات (التي كان من الواضح أنها سوف تنتج شيئاً أفضل) ؛ وأنه فقط عن طريق هذه القسوة وحدها استطاع أن يأخذ بعين اعتباره مناجاة النفس soliloquy كلها كوحدة واحدة . ويؤسفني أن أبدو خيالاً على هذا النحو ، غير أنني لا أستطيع أن أتصور شكلاً غير هذا الشكل ، لعمل هذا الذهن الفريد عندما كان يتعين عليه أن يعمل ؛ كما أن اقتراح التعديلات والتنقيحات دون أخذ مثل هذه الفكرة بعين الاعتبار عند تصحيح هذه التنقيحات ، إنما هو مجرد اقتلاع قصيدة صغيرة خاصة بنا من مقلع الأحجار هذا (٢٢) .

وأفضل الأمثلة ، على الفرضية thesis ، والتي يمكن اختبارها بشكل أكبر ، والتي مفادها أن نوعاً رئيساً من التنقيح يمكن عزوه إلى مسودة الشاعر الفجة (الذهنية على الأرجح) ، أفضل مثال هو ذلك المثال المسأخوذ - اعتباراً من البيت رقم ١٩ - من المشهد الثالث من الفصل الأول من مسرحية "مقياس بمقياس" Measure for Measure :

الدوق . لدينا لوائح صارمة ، وأشد القوانين صرامة ،

(الشكاكم الضرورية وكوابح الأعشاب الجموح)

تلك التي تركناها تنزلق ، طوال أربعة عشر عاماً ،

تماماً مثل أسد كُبر أكثر من اللازم في كهف

لا يخرج للافتراس .

الأصل الإنجليزي :

Duke. We have strict Statutes, and most biting Laws,
(The needful bits and curbes to headstrong weeds)
Which for these fourteen years, we have let slip,
Even like an o"ergrowne Lyon in a Cave
That goes not out to prey.

غير تيبالد Tibbald كلمة weeds (فى الأصل الإنجليزي) إلى steeds (خيول) ، كما غير كلمة slip إلى sleep (ينام) . يجوز لنا هنا ، إن لم يكن فى أى مكان آخر ، أن نقول : إن التعديل هنا له ما يبرره ؛ ونحن إذا ما ركزنا على steeds (خيول) بذهننا تركيزاً محكماً نجد أن التعديل الآخر أصبح بلا معنى . ولكن الغريب بحق ، أن لدينا بيتاً مباشراً وبسيطاً واستعارة أنيقة واحدة ، الطريقة التى أصبح الإيقاع بها أغنية تعليمية تُغنى ، وكيف انبثقت هذه الأغنية خارجة من مسرحية "بروموس وكساندرا" Promos and Cassandra ، التى هى النص الحقيقى للقصة . يضاف إلى ذلك أن ما يصدر بالفعل عن بروموس وكساندرا ، حول الموضوع نفسه ، هو

بروموس . إلى حد أن الطريق بالقسوة

مثل هذه الأعشاب الشريرة يجب اقتلاعها حتى من جنورها .

(البيت ٣ - المشهد الثانى)

الأصل الإنجليزي :

Promos. So that the way is by severity

Such wicked weedes even by the rootes to teare.)(ii. 3.)

وبذلك يبدو مرجحاً أن شكسبير كانت لديه صورة ذهنية مستقاة من "الأعشاب" weeds ، تجول بخاطره ؛ وأنت إذا ما أردت أن تعبر عن احتقارك لـ - لوسيو Lucio ،

فإن أفضل ما يمكن أن تفعله هو أن تصفه بأنه "عشب متين يضرب جذوره مرتاحاً في رصيف النسيان"، بدلاً من استحضار الطاقة والجمال ، والتداعيات الارستقراطية والعسكرية ، التي تنطوي عليها كلمة "مُهر" stallion . ويجوز لنا القول : إن شكسبير ، برغم أنه ليس الدوق Duke ، كان يدور بخلده هذان الموقفان من الأشرار ، وربما كان على استعداد أن يطلق عليهم اسم steeds (خيول) . ولكن من وجهة نظره فإن هذا العنصر قد أمكن التعبير عنه تعبيراً كافياً بأن أطلق عليهم أنهم headstrong (جموحين) ؛ إن مسألة الانتقال من موقف إلى آخر هو من قبيل منهج "مقياس بمقياس" ؛ كما أن مسألة مواكبة نغمة العصر في تلك الفترة من فترات نمو شكسبير وتطوره هي التي جعلته يبدأ بالعنصر steeds (خيول) يُغَيَّرُ بعد ذلك ، استشعاراً منه للألم ، إلى العنصر weeds (أعشاب) . العنصر Biting (يسر الناظرين) ، يعبر إضافة إلى التورية التي يصنعها مع العنصر bits (شكائم) عن تأثير الكابح على "الجواد" وتأثير (المحش) scythe على (العشب) weed . أو ، فيما نحن بصدد ، تأثير (الجواد) steed على (العشب) weed ؛ الدوق لن يهमे أن يرى نفسه في ظل هذه الشخصية ، وقد جرت العادة أن يكون هناك مقدار معين من التفاعل البيني بين الأفكار المتنافسة التي من هذا القبيل .

المشكلة التي بين العنصرين slip (ينزلق) و sleep (ينام) أقل حدة من المشكلة السابقة ؛ ومع ذلك فهي لا تختلف عنها ؛ فالعنصر sleep (ينام) يمكن أن ينطبق ويتوافق مع العنصر bits (شكائم) الذي لا يستعمل هنا (لكبح) curbing الخيول steeds ، وقد يوحى بالتعدى إلى العنصر weeds (أعشاب) غير أنه عندما غير شكسبير العنصر steeds (خيول) إلى العنصر weeds أعشاب يصبح العنصر slip (ينزلق) أفضل وأكثر صواباً هنا ، لأن هذا العنصر يتوافق مع "جعل الأعشاب النامية تهرب من ملاحظة الإنسان لها (وهو ما كان سيطمسه العنصر sleep (ينام) إذا ما استعمل) من ناحية ، و"جعل الأعشاب تنزلق من بين فكي المقص المطبقين عليه" ؛ يضاف إلى ذلك ، أنه فيما يتعلق بتوافق هذا العنصر مع العنصر bits شكائم (الذي أبقى المؤلف عليه في النسخة النهائية وذلك على العكس من العنصر steeds (خيول) نجد أن العنصر slip (ينزلق) "جعل العنان مرتخياً حتى يتسنى للحصان

أن يأخذ الشكيمة بين أسنانه" . ويبدو من المرجح تماماً ، بناءً على هذا ، أن ثيوبالد Theobald كان على حق تماماً ، برغم أن ذلك ليس فيما ذهب إليه ؛ كما يبدو من المرجح تماماً ، أن شكسبير تعرف في البداية بعضاً من الملاحظات النثرية للدوق المسكين في أسلوب النص الذي كان يشتغل منه ، ولكنه بعد أن استشعر ضحالة ذلك وضالته ، ولما كان ذهنه قد استرجع صورة ذهنية أخرى من نص كان قد استعمله هو نفسه ، في موضع آخر ، فقد أدخل هذه الصورة أيضاً عن طريق تعديلين صغيرين ، مستشعراً أنه قد أدخل البهجة في الأمر بقدر المستطاع . وأنا لا أقول هنا : إن المحصلة هي شعر جيد فريد ، وإنما أعني أن ذهن شكسبير عندما يعمل في ظل الضغوط العالية لا تنهياً لنا فرصة رؤية ما يفعله ذلك الذهن .

ويجدر بنا هنا أن أشير إلى مثال آخر ورد في إحدى السونيتات التي تطرقت إليها من قبل (صفحة ٦٥) :

كن حيثما تريد ، فميثاقك قوى
إلى حد أنك يمكن أن تفيد زمانك
ميثاقك ينتمى إليك ، إلى ما تريد
تعفى نفسك من جريمة فعل الذات .
الأصل الإنجليزى :

Be where you list, your charter is so strong
That you yourself may privilege your time
To what you will, to you it doth belong
Yourself to pardon of self-doing crime.

التعديل المقترح هنا هو Do what you will (افعل ما تريد) ، وذلك لإحداث شكل من أشكال التوازى مع Be where you list (كن حيثما تريد) ، وإضفاء جو من الغنائية والفروسية والاستقلال على أبيات سونيته من السونيتات التي كتبها السير فيليب سدن . والنتيجة أن هذا المثال يشبه المثال السابق تماماً ؛ إذ نجد أن سدن استبدأ منهج

شكسبير فى الكتابة ؛ فهو يتصور الأبيات تصوراً طبيعياً من منظور إيقاعيتها بالدرجة الأولى ، طبقاً لمنهجه ، ثم يشرع بعد ذلك فى تحسين هذه الأبيات وتحويلها إلى مشروع أوسع ، أكثر إichاء ، وأكثر خصوبة من الناحية النحوية هو الذى بين أيدينا اليوم .

ومن الطريف أن أتبين أننى عندما أتبنى وجهة النظر التعديلية هذه التى سادت القرن الثامن عشر ، أن ألكسندر بوب قد سبقنى إليها :

حملك متعجباً : عندما أنظر إلى حكيم يظهر

يُعرف بكتفيه العريضين ، ويطول أذنيه

(٧٢ . المشهد الثالث . دنسياد)

الأصل الإنجليزى :

Wondering he gazed : when lo a Sage appears,

By his broad shoulders known, and length of ears.

(Dunclad, lii. 27).

ويزيد بوب Pope على هذا التنقيح مقطوعة من النقد النصوصى وردت فى الملاحظات ، "وهى إلى حد ما من عنديات السيد / ثيوبالد Theobald ، " تسمح بتغيير كلمة ears (أذان) إلى years (سنون) ، وتتباهى بحكمتها إلى حد كبير جداً ، وتغيب عنها كلية النقطة الخاصة بالحمير ، وتوضح الأمر قائلة : "كون السيد / سيتل Settle عجوزاً ، فهذا أمر مؤكد ، غير أنه (لحسن الحظ) كان غريباً على المشهرة (٢٣) . " (التي يمكن لها فى جميع الأحوال أن تجعل أذنيه أقصر .) "ومن ثم ، يصبح غريباً أيضاً أن يغفل السيد / كيرل Curll نفسه هذه المشهرة أيضاً . " ولكن من الواضح أن هذه الطريقة أقيم مما كان يظنه بوب Pope ؛ إذ يمكن لهذا التنقيح أن يلقي الكثير من الضوء على البيت الذى جاء به بوب ، إن كان مثل هذا البيت بحاجة إلى إضاءة ، وذلك عن طريق الإلحاح على التورية المخضعة التى تعطى هذا البيت مغزاه ، وسلاسته العامية البريئة .

قد يفسر المثال الذى أوردته ، أيضاً ، أنتى لا أرى بالضرورة أن شكسبير هو الذى دَوّن تلك التنقيحات التى أصفق أنا لها ، أكثر من تدوين ألكسندر بوب لكلمة years (سنون) بدلاً من كلمة ears (آذان) ؛ نظراً لأن الصيغة الأبسط ، فى الحالتين ، هى التى كانت فى ذهن المؤلف ، كما أن هذه الصيغة هى التى كانت تشكل جزءاً من منطق رضا المؤلف عن البيت وإقتناعه به .

فى كلامى عن شوسر (ص ٧٧) ، قلت : إن التوريات ، بشكل عام ، هى والعلاقات اللفظية للصوت لا تعد ذات بال ويجب عدم البحث عنها ؛ وهنا قد يقول القارئ ، إننى أستعمل التوريات والعلاقات اللفظية للصوت فى تفسير نقاط حيوية وأساسية فى شكسبير . ويؤسفنى ، أن يكون القارئ قد لمس موضعاً متورماً وملتهباً ؛ نظراً لأن ذلك يعد جانباً من الجوانب الأقل شهرة وذيوعاً فى شاعرنا الوطنى .

إن مماحكة شكسبير ألم يكن أمام جونسون بدءاً من الاعتراف [هى بمثابة الأبخرة المضيئة للرحال ؛ فهو يتبع تلك المماحكة فى كل مغامراته ؛ إذ من المؤكد أن هذه المماحكة سوف تخرجه من طريقه وتجرفه إلى الوحل . هذه المماحكة لها تأثير خبيث على ذهنه لقد كانت إحدى هذه المماحكات عنده بمثابة كليوباترا القدرية fatal التى فقد العالم من أجلها ، وكان راضياً عن هذا الفقدان .

كما لا أستطيع أن أقوى على الصمود فى وجه الدكتور جونسون ، إلى أبعد مما ذهب إليه من أن الحياة ، فى تلك الأيام ، كانت راقية جداً ، وأن شكسبير لم يفقد العالم فقداً تاماً قبل^(٢٤) اللغة ، أو أنها المتعة الأنثوية ، التى يستشعرها الإنسان وهو يشق طريقه ، إن كان هناك طريق على الإطلاق ، عن طريق الخداع والتملق ، بالنسبة للشاعر الذى يريد أن يكون على هذه الدرجة المخيفة من الحساسية بالنسبة للتوريات . يتمنى الكثير منا لو أن الشاعر كان أكثر رجولة فى عاداته الأدبية ، وأنا بدورى أخاف أن يكون آل سيتول Sitwells كانوا على نفس القدر من الرداءة .

فى اعتقادى ، أنه قد يكون ممكناً إيجاد علاقة بين موقف الشاعر من الحياة وموقفه من الكلمات ، وذلك بغض النظر عما قاله باستخدام هذه الكلمات ، ومع ذلك قد

يتبقى الكثير من الأمور التي يتعين تحديدها والبت فيها قبل أى شىء آخر . فربط تذوق الشاعر للتوريات بدستوره أو ميثاقه الجنسى ، يحتم على من يقوم بمثل هذا الربط دراسة تشكيلة أفكار الرجولة التي انعقدت لها السيطرة ؛ يتحتم على من يقوم بمثل هذا الربط أن يدرس ذلك النزال العجيب ، الذى أنكر فيه كل من اللورد تينيسون Tennyson واللورد ليتون Lytton ، بناء على اقتناع وأسباب واضحة لكل منهما ، رجولة الآخر ؛ كما يتعين عليه أن يدرس أيضاً الدموع والآهات التي تأكدت رجولة ترويلوس Trollus من خلالها ؛ ثم يدرس بعد ذلك الفكرة البيوريتانية التي مفادها أن من الرجولة ألا يبالى الإنسان بالجنسية ؛ كما يتعين أيضاً دراسة الإيقاع الحيوى والرجولى للموسيقى الأمريكية التي تتبع من التخلي عن الذات المنومة مغناطيسياً وتركها للإيقاعات المضبوطة الصادرة عن الآلات ؛ كما ينبغى أيضاً دراسة الإيماءات المتقنة متطابقة التشابه التي يعبر بها كل من سقاة الآلهة (الغانيميدات) (٢٥) وتيتانات (٢٦) ميخائيل أنجلو ، كل على حدة ، عن استسلامهم وعن قوتهم .

وعلى كل حال ، فلربما ، يدخل قولنا بأن الاهتمام بالتورية ليس رجولياً فى عداد الابتعاد عن الرأى الذى قال به الدكتور جونسون ؛ إذ يبدو أن استعمال القرن الثامن عشر "للمماحكة" quibble يعنى أن التورية لا تستطيع أن تحمل الكثير من الشعور ، وأنها تعد متعة ثانوية (أكثر من كونها متعة نسائية) . ومع أن بعض الأعمال الكوميديّة الباكّة تبرر هذه المقولة ، إلا أنها يمكن ردها بشكل عام إلى غياب المعنى التاريخى ؛ فقد ضاق الدكتور جونسون ذرعاً بالتمثيلات التحذيرية (٢٧) التي كان أصحابها يلقونها فى المقاهى ، كما كان يرى أيضاً أن التورية الإليزابيثية كانت من القبيل نفسه تماماً . غير أن اهتمام شكسبير بالعلاقات الصوتية التي بين الكلمات كان منفصلاً تماماً عن اهتمامه بالمعنى الكلى لهذه الكلمات ؛ ومع ذلك فلم يكن شكسبير يصل إلا إلى الكلمة التي يفهمها ، كما أن قبضة خياله كانت من النوع الذى كان يمكنه ، بعد أن يكون قد توصل إلى مصطلح عن طريق مباحكة ثانوية ، وطوال تركيز اهتمامه على الموضوع الرئيسى الذى بين يديه ، كان خياله يُمكنه من إدخال الاتساق الناجم عن المماحكة إلى المنظومة كلها . وأنا عندما قلت إن التوريات المخضعة (٢٨) لا تمثل أهم الأشياء فى التحليل ، كنت أعنى إن قلة قليلة من الشعراء هم الذين يعون

أصوات اللغة ، وأن قلة قليلة من الشعراء أيضاً هم الذين يستطيعون ذلك وأنهم يستطيعون استغلال حساسيتهم لأصوات اللغة فى الاستفادة منها ، كما كنت أعنى أيضاً أنه ربما لم يكن هناك شاعر آخر ، غير شكسبير ، قادر على تركيز هذا القدر من القوة الفكرية والذهنية ، على العمل الإبداعي فى لحظة من اللحظات .

وأنا هنا سوف أعتلى صهوة حصان النزهة الثانى ، الذى سوف أنهى به هذا الفصل ، حتى يتسنى لى أن أدرس الطريقة التى يستعمل بها شكسبير خليطه المكون من الكلمة and (الدالة على واو العطف) والكلمة of (التى تفيد الإضافة) .

وبقدر ما تكون مسألة تضمين شاعر من الشعراء لعبارة من عباراته العديد من الإيقاعات ، الأشكال النحوية ، أو ظلال المعنى ، فإن الأشكال اللغوية التى تناسب ذلك تماماً تكون هى تلك الأشكال التى لا تصر على شكل بعينه من أشكال العلاقة التى بين الكلمات ، والتى تسمح لنا ببساطة بالمرور من شكل إلى آخر . ومن هنا تصبح الكلمة and (واو العطف) مناسبة وصالحة إذا ما كنا نقدم عنصرين من عناصر موقف من المواقف ، وأن يكون تصورنا لهذين العنصرين بأن لهما شكلاً منطقياً واحداً ؛ ولعلك تتمعن الكلمة and (واو العطف) فى آخر جملة وردت فيها هذه الكلمة ؛ كان يمكن لكلمة and (واو العطف) أن يكون معناها "حتى يمكن لهذه الأشكال" So that they أو قد تعنى "ولكن" but . أما الكلمة of (أداة الإضافة) فهى تكون مناسبة وصالحة إذا كان عنصرا الموقف يرتبطان بالموقف بعلاقة مختلفة ، وأن يكون هذان العنصران فى علاقة غير متوازية كل منهما مع الآخر . ويتجلى هذا الاستعمال المعتدل للكلمة of (أداة الإضافة) فى إحدى المقطوعات المأخوذة عن الشاعرة ت . س . إليوت ، تلك المقطوعة التى تعد من المقطوعات العادية جداً ، والتى تتسم بالنحوية تماماً :

أستطيع أن أسمع أحياناً

خلف مشرب عام فى شارع التيمز الأدنى

الصهيل السار للمندولين .

(الأرض الياب)

الأصل الإنجليزي :

I can sometimes hear

Behind a public bar in Lower Thames Street

The pleasant whining of a mandoline.

(The Waste Land).

إذا ما تناولنا البيت الإنجليزي الأخيرة باعتباره وحدة واحدة ، نجد أن كلمة whining صهيل تشكل الاسم الأساسى ، كما نجد أيضاً أن الكلمات الأخرى موشاة من حوله ، أما إذا ما قرأنا الجملة كلها بتوكيد طفيف تستلزمه نهايات الأبيات ، فإن الهيكل النحوى للجملة يصبح على النحو التالى "أنا . . . سمعت . . . مندوليناً" وتتحول الكلمة whining (صهيل) إلى مجرد صفة لها معنى الكلمة pleasant (سار / مبهج) . وإذا جاز لى أن أخرب شعر السيد / إليوت ولو للحظة وأقرأ البيت على أنه "السار ، النوع الصاهل من المندولين" - The pleasant, whining sort of man-doline ؛ مثل هذه القراءة تجعل الكلمة mandoline (ماندولين) المفعول الحقيقى للفعل "يسمع" hear . والشعر الإليزابيثى يلجأ دوماً إلى مثل هذا الشئ ويفعله ؛ نظراً لأن مثل هذا الشئ يربط عظمة النحو بملقائية العبارة :

ماذا يعنى (نذير) صوت هذا النفير ؟

إلى أن ، يتورم (بمكر) الغرور . . .

(تراجيديا اسبانية ، الفصل الاول ، المشهد الثانى - ٢٩١)

الأصل الإنجليزي :

What means (the warning of)this trumpet"s sound ?

Till, swollen with (cunning of) a self-conceit . . .

(Spanish Trag ., I. ii. 192 ,Faust. Prol) .

يبدو الملك لير Lear أكثر يأساً مع تشكيلة استعمالات المضاف إليه :

عَصَفَاتٌ وَأَضْيَبَةٌ fogs عليك .

التجريحات غير المخيطة للجنة أب

تخترق كل ، إحساس حواك .

(لير . الفصل الأول - المشهد الرابع - ٠.٢٣)

الأصل الإنجليزي :

Blasts and fogs upon thee.

The untented woundings of a father's curse

Pierce every sense about thee.

(Lear, I. iv. 320).

قد تكون الجراح Wounds سبباً أو نتيجة لعنة Curse نطق بها أب Father ؛
وبعيداً عن ذلك قد تكمن هذه الجراح في الأب Father أو في طفلة ، واللعنة ، في واقع
الأمر ، يمكن أن ينطق بها الطفل ضد against الأب ، ومن المؤكد أن الملك لا بد أنه
كان يعنى ذلك لو كان قد فكر فيه . والمعاني كلها التى أمكن الوصول إليها عن طريق
تبديل هذه القراءات versions تُكوّن لعنة Curse واحدة في ذهن واحد ؛ الآلام التى
أحسها الملك لير أو التى سيتعين عليه الإحساس بها ، وكذلك الآلام التى استشعرتها
كورديليا Cordelia أو التى سوف تستشعرها ، باعتبارها سبباً أو نتيجة لهذه اللعنة
Curse على جونييرل Goneril أو سبباً أو نتيجة لللعنة الملك curse السابقة على
كورديليا ، أو سبباً أو نتيجة للعنات Curses جونييرل الضمنية عليه ، كل ذلك يعطى
الملك لير سبباً وجيهاً لأن يلعن Cursing جونييرل ، فى المقابل ، بالآلام نفسها ؛ وإن
قدر لهذه الآلام التى فى جونييرل أن تكون سبباً أو نتيجة لأية لعنة من هذه اللعنات
Cursings ، وهذا هو الأفضل ، فلعلها تخترقها Pierce . إن هذه الآلام هى بالفعل
كل ما يمكن أن يتنبأ به من لعنات الآباء cursing of fathers ؛ من هنا ، فإن
هذه الآلام يمكن أن تعنى أيضاً كل اللعنات التى يمكن can أن يصبها على
طفله (٢٩) .

استعمالات and (واو العطف) ، تعد أقل وضوحاً ، برغم أنها لا تقل تبايناً وتنوعاً عن المضاف إليه . إذ قد يضطر القارئ إلى إعطاء واو العطف معنى موسعاً عندما تصل بين كلمتين متباعدتين تباعداً متبادلاً اللهم إلا إذا كانتا تطبقان بطرق مختلفة . من ذلك على سبيل المثال ، أن أوثلو Othello يتحدث عن

أريكة الحرب الصخرية والصليبية

الأصل الإنجليزي :

the flinty and Steele Cooch of Warre. (l. iii. 231).

أريكة couch الجندى صخرية flinty من منظور أن الجندى يرقد على الحصى ، والأريكة من الصلب steel من منظور أن أسلحة الجندى موجودة إلى جواره . وهذا يتفق مع الفكرة التي مفادها أن الصفات تنطبق بطرق مختلفة ، وهذه الفكرة يتم توصيلها عن طريق الحقيقة التي مفادها أن هاتين الصفتين واحدة منهما مبدوءة بحرف كبير ؛ يضاف إلى ذلك أن هاتين الصفتين توحيان بقساوة hardness كل من الظرف الخارجى والإنسان الداخلى الذى يواجه تلك القساوة (إلى حد أن كلمة both كلا الاثنين) تعكس الثانية)؛ وإذا ما أخذنا الصفتين معاً باعتبارهما وحدة واحدة ، نجد أنهما تشكلان الزناد والصخر flint and steel اللذين تقدر بهما بندقيتك . وأنا أتمنى أن يوافقنى الكاتب على أن الكلمة and (واو العطف) تمثل هنا ثلاث طرق مختلفة يمكن عن طريقها إدخال الكلمات فى البنية .

وأنا أقترح فى هذا الصدد أن ندرس شكلاً لغوياً شائعاً فى شعر شكسبير ، ويعد أصيلاً فى منهجه ؛ إنه الاسم noun (واسم) . (الاسم)؛ إذ مع هذين الاثنين ، اللذين يكونان مختلفين دوماً ، يلقي الشاعر بالكلمتين مع بعضهما ، ثم يتبع هذه الكلمات بكلمة تبدو كأنها تصف كلا منهما . وهذا يعنى أن الاسم واسم الاسم ليسا سوى محاولات باكرة (نتيجة ترتبت على طلقتين عابرتين) لقول شىء واحد ؛ وللحق أقول : إن الوحدة كلها تأخذ فعلاً مفرداً فى أغلب الأحيان ؛ ومن ثم يكون من المفهوم ، ضمناً أن معناهما ما هو إلا شكل من أشكال العامل المشترك الأعلى بينهما . وهذا يعنى ، مرة أخرى ، حكماً مفاده أن الاسم واسم الاسم ليسا أصليين بالنسبة لبعضهما ؛ وعليه ،

لو يقوى ذلك على استنكار تعميده ،
كل أختامه ، وكل رموزه على الخطيئة المستعادة :
(عطيل - الفصل الثانى . المشهد الثالث ، ٢٥٦)
الأصل الإنجليزى :

were "t to renounce his Baptisme,
All Seales, and Symbols of redeemed sin :
(Othello, II. iii. 356).

ليس إلا تأملا لطبيعة الرمز Symbol ؛ بمعنى أنه يعتمد على المثبت ، أو إن شئت
فقل على أحكام Sealing التداعى ، وبذلك يصبح الأمر مشابهاً لعمل من أعمال
الإيمان . وبالطريقة نفسها ،

كل عقد وامتيان للطبيعة يتكسر
الأصل الإنجليزى :

All bond and privi'ege of Nature breake(Cor ., v. iii. 25).

نجد أن هذا البيت يورد الطرفين المتناقضين لفكرة العقد ، الأمر الذى يجب
ألا ننظر إليه على أنه عمل من الأعمال الذهنية الفكرية التافهة كما يتبدى لنا . أن
هذه الجزئية من المعنى الفرعى ، هى التى يأخذها النقاد بعين اعتبارهم عندما
يمتدحون شمولية. نظرة شكسبير إلى الكون . الكلمات bond (عقد) ، and (و)
العطف) ، privilege (امتياز) تشكل ، بناء على ما قلناه ، كلمة واحدة تربط فكرتين
متعارضتين ؛ وهنا يتعين على أن أحيل القارئ إلى الفصل السابع من هذا الكتاب
الذى ناقشت فيه أهمية الكلمات التى من هذا القبيل للشعر .

ولما كان هذا الشكل من الغموض يتطلب من القارئ العثور على أعلى عامل
مشارك بين اسمى هذا النوع الأولين ، فإن ذلك يعنى ضمناً أن القارئ لابد أن يفتح
ذهنه للتداعيات والارتباطات التى لهذين الاسمين ، حتى يتسنى للعامل المشترك أن
يكون أعلى ما يمكن . معنى ذلك ، أن هذا الشكل وسيلة قوية من وسائل إجبار
القارئ على اتخاذ موقف شعري من الكلمات .

غير أنه ليس كذلك في الأعلى ؛
هناك ، لا خلط ، هناك يرقد الحدث
في طبيعته الحقيقية ، ونحن أنفسنا مضطرون
حتى الأسنان وناصية أخطائنا
إلى تقديم الدليل .

(هاملت ، الفصل الثالث . المشهد الثالث - ٦٣)

الأصل الإنجليزي :

but 'tis not so above;

There, is no shuffling, there the Action lyes

In his true Nature, and we ourselves compell'd

Even to the teeth and forehead of our faults

To give in evidence. (Hamlet, III. iii.63)

أنت تضع يدك في الجحر ، تتحسس رأس الفأر ووجهه forehead في محاولة منك لسحبه إلى الخارج ، وبعد ذلك (الأسنان) teeth تعضك كي تتراجع (٢٠) . "إن الرب يجبرنا على إظهار أخطائنا إلى العلن ، مهما كان مقدار نضالنا . " الناصية forehead باعتبارها هدفاً للضربات ، تستعمل أيضاً في الاحمرار خجلاً وفي التكشير . "نحن سنخجل ونستاء قليلاً عندما نضطر إلى الاعتراف بهذه الأشياء" . الأسنان Teeth ، إضافة إلى كونها سلاحاً للهجوم ، تستعمل أيضاً في الاعتراف ، فضلاً عن كونها أيضاً علامة من علامات الاحتقار ، وأنا أزعم أنك لضعفك ، حتى وإن تبدت خطورتك ، فإنك تُضربُ في هذه الأسنان . "يجب أن نعتزف بكل ما لدينا في كلمات بسيطة واضحة ، وإلا فإن الرب سوف يعطينا الكذب في أسناننا" . وربما أيضاً ، أن الجبهة forehead تغطي المخ في المنطقة التي يتخطط فيها الخطأ fault ، في حين أن الأسنان teeth تستعمل (سواء كان ذلك في الكلام أو النص) في تنفيذ

ذلك الخطأ ، وبذلك يمكن أن تمثل الأسنان الرغبة في ارتكاب الخطيئة والخطيئة كل على حدة. أو ، قد نحاول أن نعطي الكلمة of (أداة الإضافة) معناها النحوى ، وبذلك لا تصبح (teeth الأسنان) ولا forehead (الناصية) لنا ours وإنما أخطاينا faults " ؛ "أننا سوف يتعين علينا أن نبدأ فى تقديم الدليل على صميم أخطائنا ، ثم نرتفع مباشرة إلى أعلى القمة التى تكون هذه الأخطاء عندها بالغة البروز والأهمية". الأسنان Teeth هى جزء عارٍ من الهيكل العظمى وعظم الناصية forehead قريب من السطح ؛ "إن الحكم الأخير لن يعول كثيراً على اللحم البشرى ؛ ويتعين علينا أن نتجه مباشرة إلى صخر الأديم ونحن نستخرج أخطاينا".

قد يظن القارئ أن كل هذا من قبيل الخيال ولا علاقة له بالموضوع . ولكن ما هو ذلك الذى يتصل فعلاً بهذه الملاحظات الخاصة بمادة البلاغة ، أو إن شئت فقل هذا الشعر الذى أحدثه الاختزال الفسيولوجى ؟ إن كل ما لدينا هنا هو جزءان من الجسم البشرى ويوم القيامة Day of Judgment ؛ وهذه الأشياء الثلاثة يتحتم ربطها بخيال القارئ . هذه العناصر ليس فيها معنى مباشر ، ومع ذلك فهى تعطى انطباعاً بالتعجيل والعملية ، كما تعطى انطباعاً بالكينونة فى قبضة باحث كلى الوجود . والتأثير الذى يكون من هذا القبيل ، يتعين أن يعتمد ، لا على ومضات الخيال التى تكون فى الاتجاهات التى سبق أن أوضحناها ؛ إذ أشك أن شيئاً من هذا القبيل يحدث فى القارئ المعتاد ؛ وإنما يجب أن يعتمد على معنى تتضمنه الكلمات ، فى سياق كهذا ، وباعتبار ذلك جزءاً من الطريقة التى تفهم بها هذه الكلمات ، أو إن شئت فقل إنه يجب أن يعتمد على احتمالية ومضات الخيال فى الاتجاهات التى سبق أن أشرت إليها . إن هذه الكلمات معدة للمسرح ؛ ومن المؤكد أنها توصل شيئاً للجمهور ؛ وليس أمام هذه الكلمات متسع من الوقت لتوصيل أكثر مما هو محدد هنا قبل أن تنتقل مقطوعة مناجاة النفس إلى تأثير آخر من النوع نفسه.

يصح لنا أن نقول : إن المضاف إليه يستعمل ، فى هذا المثال الأخير ، الاستعمال المعتاد ، إذا كانت أخطاؤنا faults قد جسدت على نحو يصعب معه تمييز هذه الأخطاء عن أنفسنا ؛ من الواضح أن المضاف ، له معنى واحد بالنسبة لكل اسم من

الاسمين . وفيما يلي يتضح أن المضاف هنا أكثر تعقيداً ، برغم أن المعنى واضح بما فيه الكفاية . "النائب الجديد صارم تماماً"

سواء كان ذلك خطأ أو لمحة الجدة

(مقياس بمقياس ، الفصل الأول ، المشهد الثاني - ٥٩)

الأصل الإنجليزي :

Whether it be the fault and glimpse of newness

(Measure for Measure, I. ii. 59) .

"أو نظراً لأنه يظن أن من الأفضل أن يكشف عن قوته فجأة ، ويتأكد من نفوذه" . لو أخذنا العبارة على أنها "خطأ الجدة" The fault of newness فإن الأمر سيكون أسهل ويتسق مع النحو وبذلك يصبح المعنى "أن هذا الخطأ ليس خطأ النائب ، وإنما هو خطأ الجدة Newness . وإذا ما أخذنا العبارة على أنها "لمحة الجدة" The glimpse of newness يصبح المعنى أكثر بساطة ، وبذلك يصبح المعنى "إنه مبهور جراء سطوع مركزه ، ولا يزال واعياً لذاته ، يضاف إلى ذلك إحياء بالتلصص ، بسبب جدة المركز" . من هنا يمكن أن تكون أداة الإضافة الأولى of تعنى "منتبياً إلى" فى حين يصبح معنى أداة الإضافة of الثانية "ناتجاً عن" . ولكن فرض أى منهما على قمة الأخرى يباعد بين القارئ وبين كل من المعنيين إلى حد ما ؛ إذ إن ذلك يجعل الكلمة fault (خطأ) توصل معنى "عدم الاستمرارية" (معنى "الفجوة" الذى أدى إلى الاستعمال الجيولوجى) حتى يمكن أن يكون قريباً ما أمكن من اللمحة glimpse ، نظراً لأن اللمحة glimpse توحى "بالتجسس والعمى المقصود حتى يمكن أن يكون أقرب ما يكون إلى الخطأ fault ، ويخلف طرقاً متباينة تجعل أدوات الإضافة هاتين نحويتين وتسبحان فى ذهن الإنسان ؛ وبذلك يكون المعنى "هذا ليس خطأ النائب ، وإنما هو خطأ لمحته للجدة" ؛ أو قد يكون المعنى بعد أن نفصل أداة التعريف the السابقة لكلمة "خطأ" fault ، "هذه خطيئة أساسية تبرز ، نظراً لأن ذلك يحدث فى أغلب الأحيان عندما يغير الإنسان الظروف المحيطة به" .

وهكذا نرى مدى عشق شكسبير لاستعمال حرف الجر استعمالاً مزدوجاً ، الأمر الذى لا يفترض أن يكون القارئ واعياً تماماً باستعماله استعمالاً ذكياً أو دقيقاً :

كيما تحافظ على ولائها فى وعد وشباب

يدوم أكثر من مظهر الجمال الخارجى . . .

(ترويلوس وكريسيدا ، الفصل الثالث . المشهد الثانى - ١٧٣)

الأصل الإنجليزى :

To keep her constancy in plight and youth

Outliving beauty"s outward . . .

(Troilus and Cressida, III. ii.173)

افعل ، مثل لهجة جبانة وصرخة رهيبية

متلما ، أثناء الليل وبسبب الإهمال ، تُرى

النارُ فى مدن أهلة بالسكان .

(عطيل ، الفصل الأول - المشهد الأول ٦٧)

الأصل الإنجليزى :

Do, with like timorous accent and dire yell

As when, by night and negligence, the fire

Is spied in populous cities. (Othello, I. i. 67).

"ولأؤها لـ (to) لشيء الذى وعدت به فى (in) حالته الحيوية الأصيلة" :
"الناتج عن (by) الإهمال أثناء (during) الليل" . ومن رأى أن الأمر ينطوى على
أكثر مما هو ظاهر ؛ لو قدر لشكسبير أن يستعمل حروف الجر فى معان واضحة
تماماً ، بمعنى استعمال حرف واحد لكل كلمة من الكلمات ، لتحول المعنى إلى معنى
مقصود conscious ، غير ذى صلة باللحظات الدرامية الداخلة فى الموضوع . قد نفكر
فى ولائها constancy كما لو كان فى مأزق plighted (محفوظ فى مخلل من

الفضيلة) مستمر طالما أنها فى حالة ذهنية تمكّنها من الحفاظ على keep حال إعطاء الوعود plighting الأصلى ؛ وهذا بدوره يجعل المعنى البديل لحرف الجر in (فى) يفعل شيئاً شبيهاً يشبه إلى حد ما تحويل سطح تكاملى إلى حجم تكاملى ، مصرّاً بذلك على الروح أكثر منه على الحرف . وبالطريقة نفسها ، فى المثال الآخر ، نجد أن النار fire يمكن أن تكون قد انتشرت "بسبب" الليل night وبسبب الإهمال negli-gence أيضاً ؛ إذ نظراً لبدء الحريق أثناء الليل ، فلم يكن هناك أحد بالقرب منه كي يتحقق من بدايته ؛ أو قد نربط حكمتى الليل night والإهمال negligence بالكلمة spied (تجسس) ، وبذلك يكون الحريق قد اكتشف فى الظلام ، ولأن المشردين كانوا فى الشوارع فقد لاحظوه . وأبرز ما فى هذا البيت يتمثل فى الحيوية الملّتونية -Miltonism التى يستطلق بها إياجو Iago المتهام المتراكم فى عمل من الأعمال ؛ إذ يضيف الغموض على إيقاعه نوعاً من الثقل والرصانة . وأنا لا أعرف حالة واحدة صنع فيها شكسبير من حرف الجر تورية مسطحة ، بأن جعل لكل اسم معنى واحداً ؛ وفى اعتقادى أن ذلك (فى حالة تحقيقه تحقيقاً جيداً) يعد خاصية فريدة من خصائص الأوغسطين Augustans .

وفى استعراضات شكسبير للارتباطات نجد أن الخدم والمرافقين يتشاجرون فيما بينهم دوماً ، على أنموذج
جلند . عندما وُلِدْتُ . . .

كانت السماء كلها مضرمة بالنار ، وارتعدت الأرض بالفعل .
هوتسبير . أه ثم اهتزت الأرض عندما رأت السماء مضرمة بالنار
وليس خوفاً من طالعك .

(هنرى الرابع ، الفصل الثالث - المشهد الأول - ٤٢)
الأصل الإنجليزى :

GLEND. When I was born . . .

The heavens were all on fire, the earth did tremble. HOTSPUR. O then the earth shook to see the heavens on Fire

And not in fear of your nativity

(I Henry IV ,.III. i. 24).

ولعلنا ندرس الأبيات التالية فى ظل فهمنا لهذه الأبيات :

كونى أحببت المغربى حقاً ، أن أعيش معه ،

عنفى بمعنى الكلمة ، وعاصفة من الحظوظ ،

قد يذاع للعالم .

(عطيل ، الفصل الأول ، المشهد الثالث - ٢٤٩)

الأصل الإنجليزى :

That I did love the Moore, to live with him,

My downeright violence, and storme of Fortunes,

May trumpet to the world. (Othello, I. iii. 249).

النموذج هنا هو من قبيل النموذج الذى تناولناه بالدرس ، اللهم باستثناء أن الصفة تلقى مصطلحاً جديداً فى الحسبة : إذ إن الصفة هنا تصف إما "العنف" violence أو إنها تصف كلا من "العنف والعاصفة" violence and storme ، وبذلك يغلب على الصفة أن تفصل "العنف" violence عن "الحظوظ" fortunes . وفى الإطار المعتاد نجد أن حرف الجر of يصف الإسمين كليهما ، ومع ذلك فإن دسديمونا Desdemona هى التى كانت عنيفة violent قبل كل شئ (فهى لم تصبح صغيرة ولا حول لها ولا قوة إلا بعد أن تزوجت) ، والسبب الدقيق لذلك أنها هى التى واجهت حظها fortune الذى كان عاصفاً stormy ، وهى التى ردت على هذا الحظ العاصف ، كما إنها هى التى خلقت هذا الحظ إلى حد ما . وفى اعتقادى أن حذف المحررين للفاصلة الواردة فى المخطوطة ، والتى تزيد من استعار الحرب الأهلية فى بيت الشعر وذلك عن طريق تقسيمه إلى بيتين ، إنما هو من قبيل الخطأ ؛ إذ المفروض أن يكون الإيقاع والنحو مهززين وعاصفين ، على شكل صدى دقيق للمعنى.

وبناء عليه ، فإن الشكل المعتاد الذى أتناوله بالدراسة هنا ، يتعرض للانكسار والتوقف عند الوصلة التى بين الاسمين الأولين ، اللذين زعمت أنهما يمكن أن يحملوا الكثير من المضامين . ومع ذلك ، فإن ردة الفعل هذه قل أن تقطع الطريق إلى منتهاه ؛ والسبب فى ذلك أن الشكل نفسه يبلغ من القوة حداً يجعل عناصره تقف متماسكة . ومن الواضح أن هذا الشكل يصل إلى عنفوان قوته ، عندما يكون الإسمان الأولان مترادفين تقريباً ، كما أننا نجد أن شكسبير يستعمل هذا الشكل فى كثير من الأحيان ، إذ إنه يعد من ناحية شكلاً مرضياً من أشكال الحشو ، ولأنه يروق لاهتمام المعجم بالكلمات من الناحية الأخرى ، ذلك الاهتمام الذى كان قوياً أيام الإليزابيثيين Elizabethans ؛ ومن ثم فقد ذاع ذلك الاهتمام ، فى آذان قراء شكسبير إلى أن أخذوه قاعدة مسلماً بها .

داخل سفر ومجلد دماغى .

على حرارة ولهيب نكدك .

وميض واندلاع ذهن نارى .

شحوبات وقوى العقل .

مقاليع وسهام الحظ العاصف .

سياط واحتقارات الزمن .

البوابات الطبيعية ، ومجازات الجسم .

الأصل الانجليزى :

Within the book and volume of my brain.

Upon the heat and flame of thy distemper.

The flash and outbreak of a fiery mind.

The pales and forts of reason.

The slings and arrows of outrageous fortune.

The whips and scorns of time.

The natural gates and alleys of the body.

فى مثل هذه الأمثلة العشوائية فإن المعنى تعطيه أى من الكلمتين . وهذا بدوره يكشف عن تفاخر بامتلاك لغة مثل تلك التى تظهر عندما يتكلم الناس إلى اختصاصى عن موضوع من الموضوعات التى تكون معرفتهم به قليلة ؛ فالناس فى مثل هذا الموقف يسارعون إلى استعمال كل المصطلحات الفنية التى يمكن أن تخطر على بالهم . والأمثلة التى لاحظتها فى أسلاف شكسبير هى من هذا النوع :

أرسلت له رسائل ، قرأتها أنا بنفسى ،

مفعمة - مملوءة بـسطور الحب ومجادلاته ،

مفضلة إياه قبل دون بلذازار .

(التراجيديا الإسبانية ، الفصل الثانى ، المشهد الأول - ٨٦)

الأصل الانجليزى :

She sent him letters ,which myself perus"d,

Full-fraught with lines and arguments of love,

Preferring him before Don Balthazar.

(The Spanish Tragedy, II. i.86).

فوستس . خبرنى ماذا يكون سيدك لوسيفر هذا ؟

ميفستوفلس . الوصى على العرش الرئيسى وأمر الأرواح كلها.

(فوستس ، الفصل الأول ، المشهد الثالث)

الأصل الانجليزى :

FA. Tell me what is that Lucifer thy lord?

ME. Archregent and commander of all spirits.

(Faustus, I. iii).

جرحت ذراعى ، ويدى الحقيقى

أؤكد لروحى إنها روح لوسيفر العظيم ،

الرّب الرئيسى والوصى على الليل السرمدى .
(فوستس ، الفصل الاول ، المشهد الخامس)
الأصل الإنجليزى :

I cut my arm, and with my proper blood

Assure my soul to be great Lucifer's,

Chief lord and regent of perpetual night. (l. v.)

غير أن هذا الشكل هو من قبيل النادر قبل شكسبير ، بل إنه يندر فى شكسبير نفسه قبل مسرحيته هاملت ؛ وليس من المرجح أن يسعى إليه مؤلف أو ينشده إلا إذا كان يريد تثبيت فكره فى ذهن القارئ أثناء تلاعبه (المؤلف) بمضامين هذه الفكرة ، أو إذا كان مثل هذا المؤلف ، يحس بحق أن مثل هذا الشكل يمكن أن يكون مفيداً بالطريقة التى تناولته بها هنا . ولعلنا ندرس ونتدبر ما يلى :

واكتفنا شخنا ، وعلى أسرع مراسيمنا

قدم الزمن تلك غير المسموعة ، والتى لا ضوضاء لها

تتسلل قبل أن نتمكن من تفعيلها .

(خير كل ما ينتهى بخير ، الفصل الخامس ، المشهد الثالث ، ٤٠)

الأصل الإنجليزى :

But we are old, and on our quick"st decrees

Th"inaudible, and noiseless foot of time

Steals, ere we can effect them.

(All"s Well, v. iii. 40).

هاتان الصفتان قد تبدوان مستعملتين بوصفهما مرادفتين من المنظور المعجمى فقط ، وبدون أى تركيز على الفارق بينهما . والصفة الأولى مأخوذة من اللغة اللاتينية

(معناها خارجى أو مُعَمَّم) ، أما الثانية ، فوطنية (بحيوية بالغة وإحساس بالتراكيب) ؛ وهذا الفارق يؤتى ثماره فى الإنجليزية ؛ غير أنه هنا تحجبه ظلال النفى الكثيرة ومن ثم فإن الصفتين تحدثان تأثيرهما كما لو كانتا كلمة من نوع واحد .

ومع ذلك ، فإن هاتين الصفتين ، من واقع اعتبارهما قوتين على جبهة واحدة تقريباً يمكن أن يكون لهما ناتج صغير فى اتجاه آخر تماماً ، ومن ثم فإن الفارق الطفيف بين معنى inaudible (غير مسموع) و noiseless (بلا ضوضاء) يشير فى اتجاه أماكن غريبة ، ونقبله على أنه دليل على تأملات الحزن الغريبة . فلا أحد يستطيع أن يسمع فحسب قَدَمُ الزمن وإنما الواقع إن قدم الزمن لا تحدث فى واقع الأمر ، صوتاً مطلقاً ؛ حتى عندما تكون تلك القدم وحيدة آمنة ، مثل ساعة فى غرفة خالية ، بل إن قدم الزمن هذه تكون ساكنة حتى عندما تكون فى مركز رئاستها ؛ قد نكون نسمع بطريقة مختلفة أصواتاً خارج نطاق المدى البشرى ، ومع ذلك فإن هذا الواقع الهام جداً ، ذلك المارد المفترس ، لن يفعل أى صوت ؛ ومن المؤكد أن مثل هذا المضمون يعد بعيداً جداً فى الخلفية ، ولكنى أرى أن استعداد شكسبير لاستعمال الفوارق التى من هذا القبيل هو الذى جعله مستعداً لاستعمال مرادفين متجاورين . أما الاهتمام المعجمى السابق والأكثر سذاجة (اسمعونى ، أيها الملوك ؛ أصيغوا السمع ، أيها الأمراء) فله غرض مختلف ؛ فهو لا يكرر الكلمتين سوياً ، وإنما يستعملهما باعتبارهما اعتذاراً عن تكرار إيقاع عبارة بكاملها (٣١) .

يعد ولع شكسبير بأزواج الكلمات التى من هذا القبيل مسألة أساسية فى هذا المنهج بل إنه هو سبب الشكل الذى أتناوله أنا هنا بالدراسة . والسبب فى ذلك أن شكسبير كان يضع ، فى أغلب الأحيان ، إسمين شبه مترادفين الأمر الذى يجعل من الطبيعى له أن يضيف اسماً وصفيّاً حتى يتسنى له الربط بينهما ؛ السبب فى ذلك أيضاً ، أن شكسبير ، عندما كان يستعمل هذا الشكل ، كان يجعل الاسمين الأولين ، فى أغلب الأحيان ، يعملان كمرادفين ، وإن الأمر بحكم اعتياده أصبح يشكل وحدة لها مثل هذه القوة فى ذهن القارئ . ومع ذلك ، فإنه نظراً لأن الكلمتين هنا صفتان وليستا إسمين ، فإن هذا المثال يخدم غرضاً آخر ؛ فهو يوضح أن المثال المعتاد بلغ من

القوة حدًا يستطيع معه نزع المرادفين عن بعضهما كما يجعلهما جزعين مختلفين من أجزاء الكلام . والسبب في ذلك أن الفاصلة التي في المخطوطة الأصلية هي التي تصنع من the inaudible (غير المسموع) إسمًا إلى حد ما ، باعتبار ذلك داخلًا في نظرية ملتون عن المصير ، كما تجعل هذه الفاصلة الكلمة foot (قدم) أو الكلمة time (زمن) تلعب الدور السكسوني المربود إلى الأصل اللاتيني لهذه الصفة .

وبصرف النظر عن جعل الإسمين الأولين مرادفين ، فإن أقوى طريقه تُمسِكُ هذين الإسمين إلى بعضهما هي بجعلهما إردافًا خلفيًا ، بحيث يقوم الإسم الأول منهما بدور الصفة بالنسبة للإسم الثاني .

في الصحراء الميتة وفي منتصف الليل .

(هاملت ، الفصل الأول ، المشهد الثاني ، ١٩٨)

الأصل الإنجليزي :

• In the dead wast and middle of the night.

(Hamlet, I. ii. 198)

يبدو أن الكلمة wast ما هي إلا تورية على الكلمات waste (صحراء / قفر) و waist (وسط ، خصر) و vast (شاسع / واسع) ، كما أن لهذه الكلمة عاملاً مشتركاً قوياً مع الكلمة middle (منتصف) ؛ ولو كانت هذه الكلمة vast فإن العلاقة يمكن أن تكون أن الليل night يبدو أطول عندما نكون في منتصفه ؛ وإذا كانت هذه الكلمة waste (صحراء) ، فإن العلاقة هي أن الناس يكونون عند طرفي الليل night ، ولكن المنتصف middle منطقة قفرا لا خير فيها . وإذا ما قلت : إن أيا من هذه العلاقات هو بحد ذاته إرداف خلفي فذلك يعنى أنني أسوق فرضيات ومسلمات فلسفية ، وهذا هو ما أود تحاشيه ، ولكنى أعالج هذه العلاقات بطريقة سهلة عندما أنثر الأبيات - في منتصف الليل الميت القفر - . أو قد يجوز لنا أن نجعل الكلمة dead (ميت) إسمًا مثل الاسمين الآخرين (في موات الليل) ، أو قد تكون الفكرة خلال فترة من فترات الليل تَلُكُمُ التي تبدو شاسعة ومع ذلك فهي (الفترات) ليست سوى جزء صغير من منتصفه ، وذلك حتى يمكن فصل الإسمين dead waste والإسمين dead vast عن

الكلمة night (ليل) وجعلهما يقفان مستقلتين . والتورية على الكلمة waist (وسط / خصر) لا تكون معنى بقدر ما هي قوة تربط بين الكلمتين wast و middle ؛ وربما أدت هذه التورية إلى تشخيص الليل على أنه واحدة من نساء القدر المخيفات . والفارق بين استعمال كل من شكسبير وميلتون لعبارة من قبيل the dead vast (الاتساع الميت) يتمثل ببساطة في أن شكسبير كان يعطى مثل هذه العبارة بديلاً على الدوام ، وأن مثل هذا البديل يكون في أغلب الأحيان بنية تركز عليها مثل هذه العبارة .

وكقاعدة ، فإن قوتى الإرداف الخلفى والحشو هاتين إنما تعملان عملهما في وصل الإسم الأول بالثاني والثالث ؛ غير أن هاتين القوتين لا تصلان الإسم الأول بأى من الإسمين وصلاً دقيقاً مثلما يتصل الإسم الثانى بالثالث ، ويبقى للإسم الأول شىء من حياته الخاصة . وسوف أورد هنا بعض الأمثلة القليلة التى توضح عمل الغموض الذى ينتج عن مثل هذه العملية .

هورشيو . بأى فكرة خاصة أعمل ، أنا لا أعرف ؛

ولكن بكل ما فى ذهنى ، وبتعبير عن رؤية شخصية محدودة

فإن ذلك يضع فوراً غريباً على دولتنا .

(هاملت ، الفصل الأول ، المشهد الأول ، ٦٨)

الأصل الإنجليزى :

HOR. In what particular thought to work, I know not :

But in the grosse and scope of my Opinion,

This boades some strange eruption to our State.

(Hamlet, I. i. 86).

إذا ما أخذنا العبارة in the gross بمعنى "متناولاً إياه ككل" والعبارة in the gross of my opinion بمعنى "بالقدر الذى تسمح به قواى الفظة" وإذا ما أخذنا العبارة in the scope of my opinion بمعنى "معبراً فقط عن وجهة نظر شخصية

محدودة" فإن المعنى يصبح "إذا ما أخذت الأمر ككل ، حاكماً عليه من واقع تلك الكتلة غير المحللة التى فى ذهنى ، ومعبراً عن وجهة نظر شخصية محدودة"

هاملت يفعل الشئ نفسه باستخدام النثر :

... أن أمسك ، كما لو كانت ، المرآة إلى أعلى للطبيعة ، وأرى
عمر الزمن وجسده شكله وضغطه .

(هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ٢٦)

الأصل الإنجليزى :

..to hold, as twere, the mirror up to nature, to show the very age and body
of the time his form and pressure.

(Hamlet, III. ii. 26).

العمر age ظاهرياً هو "جسد الزمن" body of the time ولكن الشكل
المعتاد يصنع من الكلمة age هى والكلمة body زوجاً من الكلمات ، وبذلك يحمل هذا
الزوج معنى "حال الجسم" ، كأن يكون ذلك على سبيل المثال ، مقدار عمره . وأنا
أقتبس ما أوردته هنا مستهدفاً من ذلك أصلاً توضيح أن العبارة إنما يشار إليها
بصيغة المفرد .

قد يحقق الإسمان تشكيلتهما متحدين بأن يعطيا استعارتين مختلفتين للفكرة
نفسها . وترتيباً على ذلك ، "فإننا إذا ما وضعنا البيض كله فى سلة واحدة . . . "

... فإننا سوف يتعين علينا أن نقرأ فى هذه المسألة

القاعَ نفسه ، وروح الأمل ،

القائمة نفسها ، القيد الأقصى نفسه

لحظوظنا كلها .

(١) هنرى الرابع ، الفصل الرابع ، المشهد الأول ، ٥٠)

الأصل الإنجليزي :

. . . therein should we read

The very Bottome, and the soule of Hope,

The very list, the very utmost Bound

Of all our fortunes. (I Henry IV., iv. i. 50) .

من الواضح هنا أن هذه حالة من حالات الاهتمام المعجمي ، الذي يستعمل استعراض المرادفات بوصفها عذراً عن تكرار إيقاع عبارة بكاملها . هذه الحقيقة ، هي والحرف الاستهلالي ، يغلب عليهما أن يجعل كلمة Bottome منفصلة عن العبارة soul of hope (روح الأمل) ، ولكن ، من الناحية الأخرى ، فإن الحقيقة التي مفادها أن الكلمة very (نفسه) تكون متروكة قبل الكلمة soul (روح) تورية على الكلمة sole (وحيد / منفرد) ، وبذلك يصبح المعنى : "نحن نخاطر بأملنا الوحيد" ، أو قد تعني كلمة soule "جوهر الأمل نفسه" ، أو قد يكون المعنى إذا ما نبرنا الفعل ، "قد ننظر في عيون الأمل ، ونستحضر طابعه الحقيقي لنا" ؛ في حين نجد أن الكلمة Bottome (قاع) يمكن أن تعني "الدرك الأسفل من حظوظنا" ، إذا ما اعتبرناها منفصلة عن كلمة Hope (أمل) ، أو قد تعني فقط "الأمل المحفوظ لنا" ؛ وبذلك يكون المعنى نحن نرى قاع طشت الأمل Hope كما لو كان من دبس العسل إلى حد كبير .

إن الشك الذي يرمى بظلاله على تفسير استعارة من الاستعارات يمكن أن يكون مشاعاً بين الكلمتين ، دون أن يكون هناك تقاسم لبدائل هذا الشرح بين الكلمتين ، ومع ذلك يظل مثل هذا الشرح لصيقاً بغموض الشكل المعتاد :

بَلِّغْهَا حَبِي ، أَكْثَرُ نَبِلا مِنْ الْعَالَمِ

لَا يَطْرَى مَقْدَارِ الْأَرَاضِي الْقَنْدَرَةِ ،

الْأَجْزَاءُ الَّتِي أَسْبَغَهَا عَلَيْهَا الْحِظْ :

خَبَّرْهَا ، أَنْتِي أَتَمَّاسِكِ وَقَدْ أَصَابَنِي النُّوَارُ مِثْلَ الْحِظْ :

وَلَكِنَّا تِلْكَ الْمَعْجِزَةُ ، وَمَلَكَةُ الْجَوَاهِرِ

التي تزينها الطبيعة بها ، تجذب روحى .

(الليلة الثانية عشرة ، الفصل الثانى ، المشهد الرابع ، ٨٠)

الأصل الإنجليزى :

Tell her my love, more noble than the world

Prizes not quantitie of dirtie lands,

The parts that fortune hath bestowed on her:

Tell her, I hold as giddily as Fortune:

But 'tis that miracle, and Queen of lems

That nature pranks her in, attracts my soule.

(Twelfth Night, II. iv. 80) .

قد يقال إن الحظ fortune أسبغ عليها bestowed on her ملامح جميلة وعقاراً أيضاً ، ومن ثم يصبح من غير الواضح إن كانت المعجزة miracle هى روحها soule أو جسدها . من المسلم به أن ترقيم المخطوطة ، عندما يلح على وصل كلمة parts (أجزاء) بكلمة lands (أراضى) ، فإنه يجعل اشتغال الأجزاء parts على الجمال أمراً غير محتمل ، وبالتالي يصبح من غير المحتمل أيضاً أن يكون معنى كلمة gem (جوهرة) هو معنى الكلمة soule (روح) ؛ ومع ذلك فإن الحجج التى تستقى من علامات الترقيم تدور من حولها الشكوك ، إضافة إلى أن العبارة الأخيرة attracts my soule (تجذب روحي) تلتبس لمحررى القرن التاسع عشر بعض العذر فى تفسيرهم الروحي الزائد . يضاف إلى ذلك ، أن حال الدوق Duke التى تتركز بشكل مخز على الذات لا تساعد على تحديد ذلك ؛ فهو فى حالة نفسية تسمح له بأن يبدى ملاحظة ذات مغزى عن الإعجاب بالروح ، علاوة على أنه أيضاً فى حالة نفسية تسمح له بالقول : إن من الضرورى لروحه أن تكون لها أشياء تحب النفس أن تبدو بها ؛ أو (بتجاوز أكثر) إنه يجمع بين شخصيتها ولامحها فى عمل واحد من أعمال الإعجاب . ومن ثم يصبح الدوق حالة جيدة للغموض .

هناك أيضاً الشك المعتاد فى مثل هذا الشكل من الغموض ، ذلك الشك الذى يدور حول ما إذا كانت الطبيعة تزينها بمعجزة nature pranks her in a miracle أم بمعجزة من المجوهرات miracle of gems . هذان الشكلان المستقلان يتصلان ببعضهما اتصالاً سهلاً . فإذا ما أخذنا كلمة miracle (معجزة) وحدها فإنها تتحول إلى كتالوج من الشكر والتهانى ، وإذا ما أخذنا كلمة miracle (معجزة) مع الكلمة queen (ملكة) فإنها تصبح أكثر ثقلًا ويطناً واضطراباً ؛ ومن ثم يتعين علينا أن نقول : بمسحة ساكنة هادئة نظراً لأن الكلمتين أثقل وأقوى بكثير من الكلمة gems (مجوهرات) التى من المفروض أنها تربط الكلمتين ببعضهما . وترتيباً على ذلك فإن الكلمة الأولى تبين الانفصال والاعجاب ، فى حين تبين الثانية الوقار والضعة ؛ وربما كانت هذه المفارقة هى معنى ، وليس التشابه مع ذلك المعنى الذى بين الجمال والشخصية . أو يمكن لنا أن نجعل من كل من miracle (معجزة) و miracle of gems (معجزة من الجواهر) مساوياً لجمالها ومن ملكة الجواهر Queen of gems مساوياً لشخصيتها .

ضروب الغموض التى من هذا القبيل قد توصل تشكيلة من المشاعر والأحاسيس عن الموضوع الذى يجرى تناوله . وها هو برترام Bertram المسكين ، فى هذا المثال ، بعد أن انهزم فى التهذب وفى استعداده للزواج عندما أبلغوه :

عندما أتدبر

ذلك الخلق العظيم ، وذلك التقدير فى الشرف

يطير حيث تأمرينه . . .

(خير كل ما ينتهى بخير ، الفصل الثانى ، المشهد الثالث ، ١٧٠)

الأصل الإنجليزى :

When I consider

What great creation, and what dole of honour

Flies where you bid it . . . (All's Well, II. iii. 170) .

العبارة *what creation of honour* (ذلك الخلق العظيم) عبارة متحفظة فيها تودد ، غير أنها تقف مستقلة ، نظراً لأن الكلمة *what* التى توصلها ببعضها قد توحى بأن الخلق *creation* قد أصبح أكثر دناءة ومن ثم يصبح معنى العبارة "أنت تصنعين الناس وتحطمينهم وفقاً لهواك" . ومن الناحية الأخرى ، إذا ما أخذنا العبارة *great creation* (خلق عظيم) مع الكلمة *dole* (تقتير) ، وأخذنا كلمه الشعور لتقوم بدور الربط ، فإن ذلك قد ينقلنا من "التقتير الخارجى" *doling out* إلى "الإفعام بالتقتير" *doleful* ؛ "كم يضغط ذلك النوع من الشرف بشكل مخيف على من تعطينهم إياه" ؛ إنه عام ، كما لو كان يهمهم همساً .

ويمكن للمعنى الفرعى أن يعمل عمل التهكم الدرامى الخالص ، دون أن يعرف المتكلم ذلك .

أو أن ذلك الإغراء لا يفعل سوى إقناعى ،

أن استقامتى وصدقى معك ،

قد يهانان بفعل انتقاد ووزن

نقاوة متنخلة من هذا القبيل فى الحب :

(ترويلوس وكريسيدا ، الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ١٧٦)

الأصل الإنجليزى :

Or that perswasion could but this convince me,

That my integritie and truth to you,

Might be affronted with the match and waight

Of such a winnowed purity in love:

(Trollus and Cresside, III. ii. 176) .

الكلمة *affronted* (مهان) قد تعنى *confronted* (مواجه بـ) (ولكنها لم يحدث أن جاءت بمثل هذا المعنى فى أى موقع آخر) ؛ كما أن الكلمة *match* قد تعنى

مقارنة الأشياء والتبين من تساويها مع بعضها ؛ والكلمة waight (وزن) قد تعنى قوة متساوية أو صلابة مناسبة وربما تعنى أيضاً القدرة على الوزن waiting . وقد تعنى كلمة affronted (مهان) مستاءً offended ، مع إحياء بالمعارك ؛ الكلمة match قد تشير أيضاً إلى معارك صغيرة كما قد تشير أيضاً إلى الكبريت الذى ينتج اللهب (الكلمة ، بطبيعة الحال ، أقدم من مبارزات لوسيفر Lucifer وتنطبق بصفة خاصة على إطلاق البنادق) ؛ الكلمة waight قد تذكر أيضاً انتظاره الطويل لها فى نسخة شوسر Chaucer ؛ كما أن حبه لا بد من انتخاله winnowed عن طريق الشدة والحظ العاثر .

وليس من الصحيح تماماً القول بأن هذا هو المقصود لا شعورياً ؛ وكما يستعمل المتحاربون ، فى هذه المسرحية ، الاستعارات الجنسية فى القتال ، فإن العاشقين (وهذا أمر طبيعى جداً) يستعملون أيضاً مصطلحات الحرب ؛ ومما لا شك فيه ، أن المحبين يعلمون ذلك ، غير أن الأمر ينطوى على تهكم مؤلم فيما يتعلق بمسأله الشرح والتفسير :

ترويلوس . أنا صادق صدق بساطة الحقيقة

وأبسط من طفولة الحقيقة .

الأصل الإنجليزى :

TRO. I am as true as truth's simplicity

And simpler than the infancy of truth.

وترد عليه كريسيда قائلة : "سوف أحاربك فى هذا" ؛ وتهزمه بالفعل .

ظلت مسألة " (الاسم) و (اسم) (الاسم)" مبقية على رأسها فوق سطح الماء من خلال تشكيلة من الظروف الصعبة ؛ وهنا يجدر بنا أن نلقى نظرة أخيرة على هذه المسألة من حيث كونها مخفية فى صدام مع شكل أقوى منها

الاستشهاد بى عليك ، ومكانى فى الدولة

سوف يغلبان اتهامك إلى حد ،

أنك سوف تختنق في تقريرك الخاص ،

وتشمين رائحة الافتراء .

(مقياس بمقياس ، الفصل الثاني ، المشهد الرابع ، ٥٥١)

الأصل الإنجليزي :

My vouch against you, and my place i" th" state

Will so your accusation overweigh,

That you shall stifle in your own report,

And smell of calumnie.

(Measure for Measure, II. iv. 551).

التعبير Report and smell of calumny (التقرير ورائحة الافتراء) هو الشكل المعتاد ؛ ما لا سمان الأولان أحدهما لا تبنى والآخر سكسونى كل على حدة ؛ كما أن حرف الجر of له تشكيلة معقولة من المعانى . "سوف تختنق في التقرير الافترائى الذى أشعته أنت بنفسك ، وفى الموقف الاجتماعى من الاتهام والفضيلة الذاتية الذى تسببت فيه أنت بنفسك" . غير أن هذا النموذج يصطدم ، بناء على وصف البيت الشعرى القصير ، بنموذج آخر يجعل من الكلمة smell (رائحة) فعلاً ؛ ولن يترتب على ذلك سوى فرق طفيف فى المعنى ، اللهم باستثناء أن هذه الصيغة الجديدة أقل وقاحة إلى حد ما بالنسبة لها ؛ "فتشم رائحة الافتراء" يمكن أن يحدث لى إنسان ، كما أنه لا يبدو مصيراً محتوماً مثل مصير اختناق stifling الإنسان فى رائحته الذاتية own smell .

امتداح النموذج المنتصر يضيف المزيد من الاحترام على النموذج القديم . فنصف البيت القصير هنا مستعمل ليكرر بشكل موجز ، ويتأثير مهدىء وقابض ، ذلك الذى قيل بإحكام فى أبيات عدة سابقة . "أثناء تصميمى ، أنا لا أرغب فى التذمر ؛ سوف أتوقف عن الحديث ، الآن ، يقيناً بأننى قد أوضحت ما أريد بما فيه الكفاية" . ينبغى استعمال مصطلحات أقل تجريداً وإحكاماً ، وأكثر دنيوية ومباشرة ، ولها شىء من

جاذبية الرفقة بما يناسب الإحساس الطيب للشخص الذى يوجه الحديث إليه . "أزعم أن بوسعى أن أنزل إلى مستواك الآن بعد أن أكدت اعتدادى بنفسى ؛ إن ما أعنيه هو غاية فى البساطة فى واقع الأمر ، وأستطيع قوله فى أربع كلمات . " هناك مضمون مفاده أنه لا بد وأن طاقة حكمه قد تدفقت على شكل لغة ، وأن بوسعه الآن أن يضع طاقة الحكم هذه (بعد أن اكتشف من مجرى الحديث مضمونها) بشكل نهائى ، على آخر موجة من موجات رغبته فى التعبير . "قصارى القول in short

ولكن الأيام تصبح قاسية ، عندما نصبح خونة

ولا نعرف أنفسنا ؛ عندما نمسك بالإشاعة

مما نخاف ، ومع ذلك لا نعرف ذلك الذى نخشاه ،

ولكننا نطفو فوق بحر عنيف ومتوحش

فى كل طريق ونتحرك .

(ماكبث ، الفصل الرابع ، المشهد الثانى ، ١٨)

الأصل الإنجليزى :

But cruel are the Times, when we are Traitors

And do not know ourselves; when we hold Rumour

From what we feare, yet know not what we feare,

But float upon a wilde and violent Sea

Each way, and move. (Macbeth, IV. ii.18).

ويمكن تبرير الكلمة الأخيرة (التى طالما تمنى تغييرها الكثير من المعلقين) باعتبارها تنويهاً من تنويحات هذا الشكل من الغموض . فهو يصف الزمن ، باعتباره واحداً من الذين يعيشونه ، واستيائه الأعمى وفوضويته واضطراباته ، ثم يتجه إلى البحر sea بعد أن هدأ بفعل الوصف ، ويحملك فيه ويطيل النظر إليه بفهم عاقل ومتزن ؛ إلى حد استعادة ذهنه للوصف مرة ثانية ، كما لو كان فى سكون وهدوء كاملين أو باعتباره تذكراً من مسافة بعيدة ، وذلك عن طريق الكلمة الأخيرة . الكلمة

and (واو العطف) مستعملة هنا ، كما هي في أغلب الأحيان ، لوصل شكلين من أشكال القول ببعضهما ، أو إن شئت فقل : للوصل بين محاولتين قوليتين مختلفتين ، تقولان الشيء نفسه ؛ ولكن إحدى محاولتين ، في هذه الحالة ، تستغرق ما يزيد على أربعة أبيات من التكتيف المحكم والإيحاء الدقيق ؛ في حين تستغرق المحاولة الثانية كلمة واحدة ، ربما كانت أكثر الكلمات تسطحاً ، وأشدّها عمومية ، وأقلها تلوناً في اللغة الإنجليزية . ويسعدني أن أنهي هذا الفصل بمثال ثرى ينطوى على معنى له مثل هذا الثراء السخي .

الهوامش

(١) حذفت مثلاً تافهاً كنت قد أوردته هنا .

(٢) قد تكون ، فى النص ، رغم كل ذلك ، بعض الأخطاء المطبعية . وأنا أرى الآن أن الشك فيما إذا كانت عبارة "تلك الحياة" that life فاعلاً أو مفعولاً لا يضيف شيئاً مهماً للمعانى التى استخلصتها . يضاف إلى ذلك أننا ينبغي علينا أيضاً أن نضع علامة وقف تام (نقطة) عند نهاية البيت الثانى عشر حتى نقطع استمرارية النحو إلى الدوبيت الأخير ، ذلك الدوبيت الذى من المفروض أن يكون تلخيصاً نهائياً . ويمكن أخذ التناقض المسيحى فى البيت الثالث عشر على أى وجه من الوجهين .

يجب ألا نغير علامات الوقف التى وردت فى الطبعة الأولى لسونيتات شكسبير أى اهتمام ؛ إذ نجد فاصلة ، فى نهاية السونيته فى بعض الأحيان . والزعم الذى يقف وراء ذلك هو أن علامات الوقف تستحق يوماً أخذها بعين الاعتبار نظراً لأنها تبدو صورة غير دقيقة وغير معدة من كلمات شكسبير الحقيقية .

ومع ذلك ، فأننا لا أقصد بهذه الملاحظة أن تعنى ان الإليزابيثيين لم يكونوا قادرين على تبين الغموض الناتج عن إستعمال الإسم فاعلاً أو مفعولاً . ويجوز لنا أن نتوقع من الفوضى التى تنتج عن ذلك أن تبلغ من الراديكالية حداً يضيع معه تأثيرها ، أو لا يمكن معه إرساء عادة أو تقليد من التقاليد . ومع ذلك لا يصعب العثور على "السهولة الغنائية" فى المواقع التى لا تبرز فيها مشكلة من هذا القبيل .

النوم مُصلِحٌ

راحة تُولّد السلام ،

ألا تشرق الشمس مبتسمة

عندما يبدأ جملاً عند المساء ؟

ارتاحى أنت عندئذ ، ارتاحى ، أيتها العيون الحزينة

لا تنصهرى بكاء ،

بينما هى ترقد نائمة

إنها ترقد الآن ، فى عنوبة

اثمة . (مجهولة : إعداد لواند)

سواء كانت الراحة تُولّد السلام أو راحة السلام (أو نوم السلام) فهذا لا يشكل أية مشكلة نحوية لأن كل واحدة من ذلك تفعل فعل الأخرى ، تماماً كما هو الحال فى الشمس التى تعود بعد الليل مثلما كانت من قبل .

(٣) بنات أطلس السبع حوّلن وفقاً للأسطورة الإغريقية إلى مجموعة نجوم (المترجم)

(٤) المقصود هنا : كبر السن (المترجم)

(٥) التهكم الدرامي الذي يكون من هذا القبيل لسنا بحاجة إلى أن نسميه النوع الرابع ، ولكن هذا النوع ، فى تقديرى ، يشكل عند شوسر شكلاً من أشكال تعقد الشعور (بمعنى أن شوسر يتفق مع بنداروس بنسبة النصف ولا يتفق معه بنسبة النصف الآخر) . وفى تقديرى ، أن هذا الفصل (الثانى) لا يحتوى على أمثلة أخرى يمكن أن تدخل فى إطار الفصول التى تلى هذا الفصل .

(٦) إن ما نحصل عليه عادة من التماثل الصوتى هو عبارة عن قوة مضافة لتأثير باجيت (ص ١٤) وذلك فى الحالات التى توجد فيها مجموعة واضحة من الكلمات التى لها صوت متماثل ومعنى متماثل أيضاً (مثل "مزلق" skate و"مزلقة" skid وكذلك "مزلقة" ski وأيضاً "مزلقة" skee و"كشط" scrape) . مثل هذا الحال يجعلنا نحس معنى كل كلمة من هذه الكلمات إحساساً حياً ، لا نخلط فيه معنى كلمة بأخرى . وعلى الجانب الآخر ، قد يقول قائل : إن خلطاً جزئياً محدداً من هذا القبيل هو الذى يمثل النقطة الحقيقية الوحيدة فى استعمال كل من الجنس الاستهلاكي alliteration والقافية .

(٧) الغفورية : أسلوب أدبى يتسم بالغموض المتعمد وبالزخرفة اللفظية (المترجم)

(٨) لا أعرف ناقداً غيرى فند أو دافع عن معالجة شوسر على هذا النحو . وأنا لا زلت أنا نفسى أثق بهذه المعالجة .

(٩) المقصود بالتراكيب المعقدة evolution فهنا هو فصل الفعل عن فاعله بإضافة جملة معترضة (المترجم)

(١٠) استعملت فى الطبعة الأولى كلمة 'الغموض' ambiguity بدلاً من 'ازدواج المعنى' double meaning الذى استعمله فى هذه الطبعة ، غير أن هذا يوسع مصطلح الغموض توسيعاً مريباً ومحيراً . ونحن عندما نستعمل معانى بديلة للكلمة أو بدائل نحوية كى نعطي الجملة معانى بديلة فإن ذلك تنتج عنه آثار تستحق أن نصفها بالغموض .

(١١) متعلق بالعهد الكلاسيكى المحدث فى إنجلترا أو مميز له (المترجم)

(١٢) الحورية : إلهة ثانوية من إلهات الطبيعة التى كانت الميثولوجيا القديمة تمثلها على صورة عذارى فانتات تقيم فى الجبال والغابات والمروج والمياه (المترجم)

(١٣) شراب مُخمرٌ يُعدُّ من عسل وملت وخميرة . (المترجم)

(١٤) التصعيد : تعاظم الصوت وبخاصة فى الموسيقى (المترجم)

(١٥) الفكرة التى يثيرها التعبير المسكوك "يحفظ هادئاً" keep still ، أعتبرها الآن ، كانت شكلاً من أشكال الحماسة التى اقترفتها . إذ قد يعنى هذا التعبير "إمساك الإضحاك عن العمل" ، ولا يمكن أن يكون ألكسندر بوب قد ذهب إلى معارضة نفسه معارضة مسطحة وساذجة فى إحساس أخلاقى : ومع ذلك فإن

الكلمة still "هاديء" ("حتى عندما يكون الحال كذلك") إنما تثرى ، وهذا رأى ، نفسها بفكرة "الهدوء" .calm

(١٦) يترجم الأستاذ الدكتور سلامة محمد سليمان أستاذ الأدب الإيطالى بكلية الألسن بجامعة عين شمس هذين البيتين على النحو التالى : "ومن أجل هذا أؤكد لك أن ذلك الذى ستفعله بجيسكارىو أو تأخذه منه لن تفعل معى ما يشابهه ويبدى سافعله" . (المترجم) .

(١٧) التفسير هنا لا يناسب النص المطبوع ، نظراً لأن النطق هو الذى يعطينا نحوً واضحاً . غير أنه قد يكون من الصعب قراءة البيت جهراً حتى لا يفرى ذلك القارئ بالدخول فى شكل آخر من الأشكال النحوية .

(١٨) يترجم الدكتور يحيى الأستاذ بقسم اللغات القديمة بكلية الآداب - جامعة القاهرة هذا النص اللاتينى على النحو التالى :

"غالباً ما يكون التغيير ساراً للأغنياء ،

كما أن وجبة بسيطة تحت سقف رجل فقير متواضع ،

سقف خال من الستائر المخملية والألوان القرمزية ،

تبدو التجاعيد من على الجباه المهمومة ."

(١٩) العتابى : الكلمة الإنجليزية التى تعطى هذه الدلالة عربية الأصل ، وهى تطلق على القط العتابى الرمادى الوبر والمنقط بالسواد .

(٢٠) النقى : بتشديد النون وتسكين القاف هو مَخُ العظم أو النخاع (المترجم)

(٢١) يترجم الدكتور يحيى الأستاذ بقسم اللغات القديمة بكلية الآداب - جامعة القاهرة هذا البيت على النحو التالى :

"إنك لتمييز قطرة الندى وهى تهبط من الفجر" . (المترجم)

(٢٢) إن صح ذلك ، بطبيعة الحال ، فإن الشاعر Bard ينبغي ألا نمتدحه فيما نحن بصددده هنا ، كما يتعين على الممثل أن يختار تنقيحاً مفهوماً إلى حد ما .

(٢٣) المشهورة : بتشديد الشين وفتحها ، آلة خشبية للتعذيب تدخل فيها يد المجرم ورأسه ابتغاء التشهير به (المترجم) .

(٢٤) المسمرية mesmerism : التنويم المغناطيسى (المترجم)

(٢٥) غانيميد Ganymede : ساقى الآلهة (فى الميثولوجيا الأغريقية .) (المترجم)

(٢٦) التيتان : واحد من أسرة الجبابرة التى حكمت العالم قبل آلهة الأولمب (المترجم)

(٢٧) التمثيلية التحذيرية : لعبة قوامها مشهد تمثلى يصور مقاطع كلمة معينة يطلب إلى المشترك فى اللعبة أن يحذرهما (المترجم)

(٢٨) قد يبدو كل ذلك طريفاً ، ومع ذلك فإن موضوع التورية المخضعة هو ، من وجهة نظرى ، موضوع محير يصعب تناوله تناولاً مباشراً .

(٢٩) يعترض النقاد هنا قائلين : إن عبقرية الفعل هنا لا علاقة لها تماماً بمشاعر الملك لير . وعلى كل حال فإن أبطال شكسبير يتعين أن تقر بأن لهم تمفصلاً يفوق التمثيل الإنساني ؛ ومن رأى ، أن الملك لير بصفة خاصة ، إنما كان يتمتع بالفعل بلغته القوية والثرية ؛ إذ إن اللغة كانت كل ما تبقى له ، إضافة إلى إحساسه هو نفسه بأن اللغة لها طاقة سحرية . ومع ذلك ، فقد اقتبست جملة تزعم أن لها معنيين فى الكلمة untented (غير المخيمة) ؛ ونظراً لوضع هذه الكلمة بعد كلمة wounds (جراح) فإن ذلك يرجع معناها الطبى

(٣٠) أوضحت الأنسة م . ك . برادبروك M. C. Bradbrook أن الكلمة forehead تعنى عند شكسبير (الوقاحة / والخروج عن الموضوع) ؛ كما أوضحت أيضاً أن الكلمة teeth (أسنان) توحى (بالكذب بالأسنان) بموقف من التحدى . ومع كل هذا التبسيط يتعين علينا تفسير العبارة من منظور أنها وحدة نحوية ؛ وفى رأى ، إنها سيكون لها التأثير نفسه ، سواء وردت أو لم ترد فيها مثل هذه الأفكار .

(٣١) كان من المفروض أن أتطرق إلى العادة القانونية التى تقضى بوضع مرادفين أحدهما بعد الآخر فى وثيقه من الوثائق فى حالة إذا ما أراد الرجل الآخر أن يزعم فيما بعد أن هناك فارقاً . أما السبب التاريخى الذى يقول : بأن هذه الأزواج القديمة من الكلمات هى فى أغلب الأحيان نورمانية أو سكسونية ، لا يرجع إلى وجاهته وإنما للتأكيد على أن كلتا المجموعتين مفهومه . وتراودنى فكرة مفادها أن السيد / جورج ريلاندز George Rylands هو أول من أبرز مسألة وضع المرادفين إثر بعضهما (فى كتابه المعنون : الكلمات والشعر) .

(٣)

الغموض من النوع الثالث ، باعتباره أمراً ملفوظاً ، يحدث عندما يكون بوسعنا التعبير عن فكرتين ، ترتبطان من منظور كونهما متصلتين بالسياق ، بكلمة واحدة في آن واحد . وهذا يتحقق في أغلب الأحيان بالرجوع إلى الاشتقاق ؛ ومن هنا نجد أن دليله Delilah ذلك الوحش الجميل المخادع ، فخى الماهر

الأصل الإنجليزي :

That specious monster, my accomplished snare.

تقول الملاحظات : إن الكلمة specious تعنى "جميلاً ومخادعاً" ؛ والكلمة mon-ster تعنى "شيئاً غير طبيعي ، شيئاً بارزاً يتبدى كعلامة من علامات الكارثة" ؛ أما الكلمة accomplished فمعناها : "متمرس في صنوف المجاملة وناجحة في تغيير زوجها" . والمغزى هنا يكمن في التمييز الواضح بين المعنيين ، وهو ما يضطر القارئ أن يكون على دراية ومعرفة بهما ؛ إنهما معلومتان ، جزءان من السرد ؛ ولو لم تستعمل الإبداعية حادثة ، لتطلب الأمر استعمال كلمتين . للتعبير عن هذين المعنيين . وبطبيعة الحال ، قد تكون معاني التوريات في هذا الضرب الثالث من ضروب الغموض "مرتبطة" من هذا المنظور ، أو إن شئت فقل : إن كون هذه التوريات موضوعة في كلمة واحدة ينتج عنه تأثير إضافي ؛ وترتيباً على ذلك فإن التوريات مستعملة هنا لتركيز الشعور على بيت واحد في الكلام ، يتركز بهذه الطريقة على الاستحواذ على كل حقد شمشون ، وذلك عندما يعبر عن أحزانه وغضبه عليها . والواقع أن التورية إذا لم تنتج تأثيراً إضافياً تصبح بلا وظيفة وتتعدى أهميتها ؛ ويجوز لنا القول : إن التورية ، بقدر تبرير الغموض ، تتحرك صعوداً ونزولاً على مقياس النوع الثالث . إن صبح ذلك ، زادت الأهمية النظرية لذلك الضرب من ضروب الغموض غير أنه لن تتوافر له الأمثلة

التي تهم قارئ الشعر . ولكن أرى أن ذلك غير صحيح ، نظراً لأن مسائل الوعي هي التي تعقد هذا الأمر ، الوعي باتجاه اهتمام القارئ ، أو إن شئت فقل وعي القارئ للفاعل الداخلي interaction بين الأجزاء المختلفة في ذهنه ، وكذلك وعيه بالأسباب التي يمكن عن طريقها تبرير التورية أمامه . بداية ، سوف أدخل ضمن هذا الضرب من الغموض وعي القارئ للتورية بصفة أساسية وليس وعيه لنتائجها . فربما نتج معنى إضافي نظراً لتركيب معنيين في كلمة واحدة ، ذلك المعنى الذي لا يعمل عمله إلا عندما لا يكون القارئ مهتماً به وإنما بالحقيقة التي مفادها أن المعنيين قد رُكِّبَا في كلمة واحدة ، حتى يتسنى لنا القول عن مثل هذا المعنى بأنه استنتاج من الحقيقة التي مفادها أن هذين المعنيين قد رُكِّبَا في كلمة واحدة

أنت ، يا من حدد الوقوف ،

افعل كما في حوزتك ، والمس خفيفاً

ذلك الذي نقترحه ، وأعل صوت كل ما يمكن أن يسمعه الجميع .

(الفريوس المفقود ، المشهد الخامس ، ٥٦٥)

الأصل الإنجليزي :

Ye, who appointed stand,

Do as you have in charge, and briefly touch

What we propound, and loud that all may hear.

(. ٥٦٥ Paradise Lost, vi.)

إنها حالة من حالات التهكم اللاذع الذي يوجه الشيطان Satan خطابه من خلاله إلى رماته ؛ إن هذه الحالة تعلو كثيراً على الإبداعية إلى حد تبدو التوريات عنده وكأنها شكل من أشكال التعميم . هنا ، وفيما يتعلق بالتوريات التهكمية بشكل عام ، فإن مسألة التهيؤ للحالة الذهنية المقصودة يحتم علينا تركيز اهتمامنا على الإبداعية ؛ على الطريقة التي يجرى بمقتضاها تفسير الكلمات من قبل رماة الشيطان من ناحية ومن قبل الملائكة الذين لم يستمعوا بعد إلى أصوات المدفعية ؛ أو إن شئت فقل التركيز على

الحقيقة التي مفادها أن هذه الكلمات تشكل توريات بالفعل . وأود أن أُلح هنا على أن القضية ليست قضية "وعي" الوسيلة ككل ، وإنما وعى جزء معين منها ؛ والسبب في ذلك أننا يتعين علينا أن نستشعر دوماً الشك إزاء التناقضات التي تعتور فكرة الوعي ، التي يمكن ، كما هو الحال في مالا نهائيات الرياضيات ، أن تكون قصصاً fiction أو ناتجاً من نواتج التعريف . والوعي يغطي في المسائل الأدبية تشكيلة من التناقضات ، كما هو الحال بين التنوق والتحليل ، ورؤية أو عدم رؤية تسلسلات فرضية من الفرضيات ؛ وأنا ، هنا ، أعنى بالجزء الواعي من التأثير أهم جزء ، أو إن شئت فقل : إنه ذلك الجزء الذي يكون من الطبيعي تماماً له أن يوجه اهتمام القارئ . ومن هذا المنظور ، فإن التمييز الواضح أو الواسع بين المعنيين الداخليين في الموضوع يحتمل أن يضع الغموض في بؤرة الوعي ؛ مهدداً باستعماله تحفة showpiece قد يترتب عليها التضحية بالشعر وجدواه ؛ أو قد يجعل الشعر أكثر وضوحاً بالنسبة للقارئ ، أكثر اعتماداً على ملاحظته بطريقة صريحة ومكشوفة ، وتعبيراً غير صادق عن الشعور . من هنا ، فإن أهم الأمثلة الواضحة على الوعي الذاتي ونمط تزايدده ، يحتمل أن نعثر عليها في شعر شعراء القرن السابع عشر الباطنيين الذين يركزون على إرادة الوعي ، وعند أسلوبيين القرن الثامن عشر الذين يركزون على العقلانية ، والوضوح ، والهجاء ، كما نجده أيضاً عند أهل التورية المسالمين في القرن التاسع عشر الذين يركزون على إعلاء المرح المذهب على المرح الصاخب .

قد نستطيع تبرير التورية للكاتب ، طالما أن جزئها ليست لهما ارتباطات ذاتية خاصة بهما ، ولا يوحيان بضروب مختلفة من الحكم ، بأن يقولوا شيئين ، كلاهما كانا متوقعاً ومتصلاً بالموضوع ، أو بأن يقولوا ما نتوقعه بطريقتين ، نراهما فوراً - برغم اختلافهما - يصلان إلى الشيء نفسه . وفي الحالات التي من هذا القبيل ، لا تحتاج التورية إلى اعتذار طارئ وإن تحظى باهتمام خاص . أو قد تُسمى التورية شيئين مختلفين تماماً ، طريقتين من طرق الحكم على موقف من المواقف ، على سبيل المثال ، واللتين يكون القارئ قد أصبح بالفعل في وضع يتبين معه صلة هاتين الطريقتين بالموضوع ، أو إن شئت فقل : إن القارئ أصبح بالفعل على استعداد للاحتفاظ بهذين الشيئين في ذهنه ؛ إن تضارب هذين الشيئين في كلمة واحدة يمكن أن يعكس توتر

الموقف بكامله . قد يمكن عندئذ ملاحظة التورية باعتبارها نقطة مهمة ومع ذلك فهي لن تفصل نفسها عن خلفيتها ، ويكون ذلك هو مبرر وجودها . والتوريات التي أقوم بدراستها هنا ، بل في الواقع جميع التوريات التي يتم التعرفها بشكل معتاد على إنها من هذا القبيل ، تنحصر بين هاتين الفئتين ، فهي تتطلب اهتماماً لا يكون داخلاً في الاهتمام المطلوب لبقية القصيدة ، وأن تكون هذه التوريات زينة منفصلة في حد ذاتها . وإن حدث عندئذ ألا يتعرف القارئ التوريات على أنها أشياء لا علاقة لها بالموضوع ومن ثم تصبح تافهة ، فذلك يعنى أن هذه التوريات بحاجة إلى تبرير .

وأشد الطرق وضوحاً في تبرير التوريات هو الاشتقاق مع مسحة من التعلم وتسود اللغة . إن التوريات التي اقتبستها لتوى عن ملتون Milton تكتسب احترامها من هذا الطريق ؛ فالقارئ عندما لا يتبين أى تشابه بين الأفكار الداخلة في الموضوع ، من قبيل الاختلافات التي يحتمل أن ينطوى عليها الاشتقاق ، فإن التورية تبدو أكثر تفاهة كما تبدو وكأنها تنطلق من خوف غير خطير من معنى الكلمة . وأشهر مثال على ذلك هو البيت الذي أورده ميلتون عن غدأف إيليا Elijah :

برغم غدافيته ، تعلم أن يبتعد عما أحضروه .

(الفريوس المستعاد ، المشهد الثانى - ٦٢٩)

الأصل الإنجليزى :

Though ravenous, taught to abstain from what they brought.

(. ٢٦٩ Paradise Regained, ii.)

هذه تورية سخيفة ، ولو تم تبريرها عن طريق الاشتقاق ، طبقاً لما تزعم ، لكان كل شئ على ما يرام ؛ وبذلك يصبح معنى البيت "برغم أن - مثلما يعترف كل إنسان ، ولكي يتضمن اسمهم ذلك - ذلك يتطلب معجزة بحق . " وكتطور ناشئ عن هذا ، فإن التورية يمكن أن تكون على ما يرام إذا ما اقتنعنا بأن نعطي الاشتقاق اعتقاداً مجهولاً ، كما هو الحال في التشخيص ؛ كما هو الحال في بيت مارفل Marvell الجميل عن الحصائد السمرء الضاربة إلى الاصفرار . "والآن وبعد أن أنجزَ العمل . . ."

والآن يلعب المنتصرون المهملون

يرقصون انتصارات التبن .

(فوق منزل أبلتون)

الأصل الإنجليزى :

And now the careless victors play

Dancing the triumphs of the hay.

(Upon Appleton House.)

المقارنه التزيينية بجيش من الجيوش ، وكذلك القوى الأنثربولوجية (جون بارلى كورن John Barley Corn إلخ) اللتان تستمد المقارنة قوتها منهما ، هي التي تجعلنا سعداء بالتبن hay، ومن ثم تتولد لدينا رغبة تبرير ذلك التبن بإعتقاد مفاده أن الرقصة والحصاد متصلان ببعضهما عن طريق الاشتقاق ؛ ومارفل Marvell نفسه ربما يكون لديه هذا الاعتقاد أيضاً غير أن المعجم الإنجليزى الجديد لا يشجع على مثل هذا الاعتقاد .

وعلى كل حال فالتورية عندما يمكن تبريرها تبريراً كاملاً تماماً من خلال اشتقاقها تتوقف عن أن تكون مثلاً للغموض من النوع الثالث من منظور الإبداعية اللفظية على الإطلاق . وهنا يتعين على المرء أن يميز بين التوريات التي تستمد بعض أعذارها من اشتقاقها ومن استعمال الكلمات خارج نطاق مجالها .

عندما أنت ، أيتها المطرودة المسكينة

من كل مباحج الحب ، ترين بحق

المكافأة الكاملة والمصير المجيد

الذى يتعين أن يبتاعها لى إيمانى القوى ،

عندئذ ستلعنين قلبك

(كارى ، إلى خليلته المتقلبة)

الأصل الإنجليزى :

When thou, poor Excommunicate
From all the joys of love, shalt see
The full reward and glorious fate
Which my strong faith shall purchase me,
Then curse thine own inconstancy.
(CAREW, To his Inconstant Mistress.)

الكلمة Excommunicate (مطرود) توشك أن تكون تورية ، غير أن كل ما فى الأمر هو استعمال معناها الحقيقى حتى يتسنى استحضار أشكال أخرى من التمييز ؛ وإذا كانت هذه الكلمة توصل غموضاً من النوع الثالث ، فإن ذلك لا يحدث عن طريق التورية وإنما عن طريق مقارنة تزيينية من قبيل تلك المقارنة التى سوف أتناولها بالدراسة حالاً . استعمال الكلمات الفنية على هذا النحو ، كان يعد واحدةً من الوسائل الرئيسية فى شعر القرن السابع عشر ؛ هو فى العادة مسألة تعميم للفكرة ، أو ، العكس بالعكس ، مسألة تناول حالة بعينها . وبذلك تكون الطريقة هنا هى نفس الطريقة التى تطور عنها معنى كلمة من اشتقاقها : ولكن فى التوريات التى اقتبسناها عن ملتون ، على سبيل المثال ، نجدها مفتقدة للخطوات الوسيطة ؛ بمعنى أننا لا نتعرف المعنيين على إنهما منطلقان من معنى واحد ؛ أى أن معرفتنا بأن المعنيين لهما أصل واحد تعد مسألة ثانوية ؛ وأن هذين المعنيين يعدان توريتين فى اللغة الإنجليزية .

أو قد لا تكون التورية بحاجة إلى تبريرها عن طريق الاشتقاق نظراً لأن الكلمة نفسها توحى بصلة تبريرها . من هنا ، نجد عند مارفل Marvell أن الروح الحاسمة Resolved soul ، فى الحوار الذى يدور بينها وبين المتعة المُبدعة created pleasure تقول الروح للموسيقى :

لو أنى ليس لدى سوى وقت أضيعه
عليك لرتبته كله .

توقف أيها المُغْرِى ! لا أحد يستطيع أن يسلسل ذهننا

لا يستطيع أن يربطه هذا الوتر الحلو .

الأصل الإنجليزى :

Had I but any time to lose

On thee I would it all dispose.

None can chain a mind ! Cease Tempter

Whom this sweet Chordage Cannot bind.

التورية محكمة هنا ، وبخاصة أن معظم الأوتار (الأنغام) تكون أضعف من السلاسل chains ، وبذلك تصبح العبارة شكلاً من أشكال التناقض الظاهرى ، كما أن هذه السلاسل لا يمكن أن نحسها باللمس ، لدرجه أنها تشكل نوعاً من الغلو . ومع ذلك فهي ليست تورية خالصة (وهى ، من باب التذكرة ، مبررة بفعل الاشتقاق) نظراً لأن الذهن لا يتحتم عليه أن يقفز متجاوزاً المسافة التوسيطية ؛ الكلمة نفسها تتضمن شكلاً من أشكال الوهم أو الخداع ، عن أوتار الآلات الموسيقية ، وهذا الوهم أو الخداع يباعد بيننا وبين مجرد الاستياء أو الضجر (من منظور "أن تلك هى الطريقة الخاطئة التى يتعرف بها الشاعر الكلمات") جراء اضطرارنا للقفز قفزاً عشوائياً وإلى مسافة بعيدة جداً .

وهذا الشكل من أشكال اللياقة ، إلى حد ما ، هو الذى يجعل توريات مارفل أخاذة وغير منفصلة عن شعره ؛ هذه التوريات عبارة عن أشياء يصعب أن تحسها اليد ، ويحاول مارفل أن يستشعر الجو الإليزابيثى حولها ، ليلمح بما مفاده أن من السهل تماماً إنتاج التوريات وأن الأمر لا يدعونا للقلق إزاء كرامتنا فى مثل هذا الأمر . فقد زادت صعوبة التورية نظراً لتنظيم اللغة ، إضافة إلى توظيف كرامتنا توظيفاً جاداً . ولما كان الإليزابيثيون على استعداد تام ، على سبيل المثال ، لصناعة تورية عن طريق النطق الخطأ للكلمة ، فضلاً عن إنهم كانوا مستعدين أيضاً للتعامل مع التوريات باعتبارها مجرد لبنات عارضة ، لا تحتاج إلى مزيد من التنقية ، فإن ذلك يسهل لنا جمع أى عدد منها للغزليات أو للخطابات الغاضبة . وعندما آن أوان قلق الإنجليزية

على "سلامتها" فإن أقصى ما أصاب التورية فى ذلك الحين هو ألا تكون تورية رديئة ،
بمعنى أن التورية تتفق مع الوحدات الثلاث unities ليس إلا ؛ فقد كان بوسع التورية
أن تقف مستقلة وكان بوسعها أيضاً أن تتوقع الإعجاب بها ، فضلاً عن كونها أيضاً
شيئاً أكثر أناقة ورقياً .

على كل حال ، لم يكن التغيير حاداً ؛ وتناقضاً مع ما سبق أن قلت به ، يتعين
على أن أورد هنا شكلاً عجيباً من أشكال الغموض أخذته من دريدن Dryden ، وهو ما
يوضح تماماً البراءة الشكسبيرية فيما يتعلق بالسبل والوسائل التى يمكن عن طريقها
الحصول على تأثير كلى . وقد اقتبست ما يلى من قصيدة دريدن المعنونة وفاة أمينتاس :

ولكن سرعان ما وجد

السماء من حوله ملبدة بسحب كثيبة زفتية اللون ،

وريح شرقية ، وندى على الأرض .

الأصل الإنجليزى :

but soon he found

The Welkin pitched with sullen Clouds around,

An Eastern Wind, and Dew upon the ground.

فى نطاق الكثافة الطنانة والمدوية لعبارات دريدن التفصيلية الواضحة الموجزة ،
فى هذا الاستعمال الروحى للغة ، لن يتعين علينا أن نبحث عن الثراء الحسى للمعنى .
غير أن الكلمة pitched تعنى كلاً من "مُسَوّد" كما لو كان بالزفت بفعل السحب الرعدية"
كما تعنى أيضاً "منصوب مثل خيمة" ، ولذلك فإن السماء welkin تبدو على الفور
وكأنها مَلْفَعَة كما تبدو كما لو اقتربت ؛ وربما كان المعنيان يؤثر كل منهما فى الآخر ،
وأصبح قماش الخيمة مزفتاً ومسوداً فى محاولة يائسة لمنع المطر . والتأثير هنا ليس
"ثرياً" ، والسبب فى ذلك ، أن دريدن ، حتى وإن كان للكلمة معنيان هنا ، يستعملهما
بشكل من أشكال الصرامة والشدة ، فضلاً عن إنها مستخلصان استخلاصاً حاداً
من العالم العملى . ولكن هذه الحالة تبدو فريدة فى نظرى ، نظراً لأنها تشكل تورية

ناضجة ، من قبيل تلك التوريات التى كان من الطبيعى لشعراء عصر إعادة الملكية إلى إنجلترا أن يعوها ، والتى حولوها ، عندما استعملوها ، إلى غموض هو بكل صراحة من النوع الثالث ، ومع ذلك يبدو أن المقصود للقارئ هو تشرب هذه التورية دون أن يحس بوجودها . ويستعمل دريدن هذا المنعطف العبارى فى موضع آخر ، وهو يشكل تورية من جديد :

أوه استدع تلك الليلة من جديد

وزففتها كلها بظلامها ؛ ثم ضعنى

فى صحراء نائية ، محنصراً بذئاب الجبال

لتعوى من حولى :

(النساء الغريعات ، الفصل الثانى - المشهد الأول)

الأصل الإنجليزى :

O call that Night again;

Pitch her with all her Darkness round; then set me

In some far Desert, hemm'd with Mountain Wolves

To howl about me: (*Rival Ladies, II.i.*)

(هى الليل) . أعتقد أن دريدن كان يفكر فى العبارة pitch round (يخيم من حول) من منظور إنها تعنى (يزرع دائرياً ويسود) ، وليس بوصفها تورية ، تستهدف التحليل ، وإنما بوصفها تعبيراً مسكوكاً ، من قبيل التعبيرات الفرنسية المسكوكة التى تشتمل على كلمات من قبيل الكلمة Jeu . المحاولة المبذولة هنا لجعل الإنجليزية "منتظمة" regular ، مثل الفرنسية ، تعطى دريدن ، من وجهة نظرى ، ضروباً أخرى محيرة من الغموض الذى من هذا القبيل . يبدو أن دريدن يزعم أنه يقول شيئاً واحداً فقط ، حتى عندما لانستطيع أن نتبين الشكل المقصود من بين الاثنين . هذا هو بوليفيموس Polyphemos يظن أن جالاتيا

أكثر تمرداً من الفيضان الآخذ في الارتفاع
والطاووس الممتدح لا تصل خيالاته إلى نصف كبريائه
الأصل الإنجليزى :

More turbulent than is the rising flood,
And the praised peacock is not half so proud.

"الطاووس الذى يمتدح عمومًا بوقاره" أو "الطاووس عندما يكون قد اُمْتُدَح
بالفعل" ؟ وهذا المعنى ترجمة مباشرة للعبارة اللاتينية *laudato pavone superbior* ؛
ولكن بفارق أن الشك في الترجمة الإنجليزية أكثف من اللاتينية .
سوف أورد هنا أربع توريّات من القرن الثامن عشر ، سلسلة حسب زيادة
الوعى الذاتى .

دع هذا يرفع قصوراً ، ويشترى عزياً ،
يجبى ضريبة ، أو يفلح حظاً ؛
مع مخصيين مفردين يملأون مسرحاً مرخصاً ،
ويهدمون حتى العبودية عصراً خالياً من الفكر .
(جونسون ، لندن)

الأصل الإنجليزى :

Let such raise palaces, and manors buy,
Collect a tax, or farm a lottery;
With warbling eunuchs fill a licensed stage,
And lull to servitude a thoughtless age.
(JOHNSON, London.)

الكلمة *licensed* (مرخص) تشير ، حسب فهمى لها ، إلى قانون التراخيص
Licensing Act ، كما تشير بسخرية غريبة مفعمة بالقوة إلى أنهم لديهم كل أنواع

"الحقيقة" truth ؛ فى حين أن "الذهب" gold و"البودنج" pudding يمكن الحصول عليهما عن طريق التملق . وقد يكون "الذهب" gold أثقال الموازين التى توزن weighed بها "الحقيقة" truth ، وبذلك يتسنى للشاعر أن يكذب الكذب الذى يراه مجدياً ؛ أو قد يكون المعنى هو : أن كل أشيائنا قد تكون متشابهة ومرغوبة بالقدر نفسه أيضاً ، إلى حد أن المؤلف رغم جوعه وعقلانيته ، فهو "صادق" truthful وقلق على سمعته ؛ كما أن نصيبه من "الثناء" praise و"البودنج" pudding يتعين الوصول إليه بحرص أمين . هذا المنظر ، بشكله المتواضع ، نأخذه على أنه منظر جذاب ؛ وعليه فإن هذه النسخة تتسم بطابع الاحتقار ولكنها خالية من المرارة التى فى النسخة الأولى . فى هاتين النسختين كلمة "الثناء" praise هى كلمة النقاد الجيدين ، وهذا الثناء "فارغ" empty إلى جانب "البودنج" pudding بمعنى يمكن أن يكون متعاطفاً مع جوع الشاعر ، أو من منظور أن هذا اقتباس متخيل من الشاعر مستهدفاً بذلك إعادته إلى الاحتقار . ولكن قد يكون هذا الثناء "فارغاً" empty مثلما هو غير مبرر ، باعتباره "ثناء" praise على (بمعنى من أو إلى) الرعاية patrons الأثرياء الذين استطاعوا شراء التحايا والمجاملات ؛ هنا يوحى "الذهب" gold بالاحتقار ، ولا يبتعد عنه مطلقاً فى ذهن ألكسندر بوب ، ويصبح معناه "زينة شعرية رديئة" ؛ كلمة "بودنج" pudding تشكل ثنائياً مع كلمة "الحقيقة" truth ، فى إطار النظام الطبيعى للتضاد أو التناقض ، وتعنى إما الطعام الرخيص الذى يستطيع شراؤه ، أو قد تعنى الواقع "الجامد" solid لكتابات الكئيبة الجديرة بالاهتمام . وعلى كل حال ، فإن النعتين "جامد" solid و"فارغ" empty يتعارضان مع التناقض الذى بين "قابل للرشوة" venal و"أصيل" genuine ؛ إنه لمن سخاء بوب ومرحه أن يتعاطف بهذا الشكل مع "البودنج" pudding ؛ كما أن انفصال الشاعر عن أى حكم من الحكمين اللذين فى الموضوع ("الحقيقة" truth التى يمكن أن يحكيها الرجال الذين من هذا القبيل ، و"الثناء" praise الذى يمكن أن يكسبوه ، ليس فى أى منهما ما يجعل ألكسندر بوب ينفعل بهما) هو الذى يجعل عملية "وزنهما" تبدو مضحكة .

طريقة التفسير هذه يمكن تطبيقها تطبيقاً واضحاً على الشاعر التى يفرضها القارئ على المادة ؛ قد تكون هناك فائدة ناتجة عن التناقض بين الاستجابة المختزنة والاستجابة التى يتطلبها المؤلف . وأنا بنفسى أرى ، فى الحالة البين بين التالية ، أننى

أصف موقف ألكسندر بوب ، غير أن مثل هذا التحليل كان يمكن أن يحقق هدفه لو أنه وصف فقط موقف غالبية قرائه . إن ألكسندر معنى ظاهرياً هنا بوصف ذلك المنزل العظيم الذى ينتمى إلى القرن الثامن عشر ، حتى تبدو عظمة هذا المنزل مبتذلة وسوقية وغبية .
بنايته بلدة ،

بركته محيط ، روضته مُنْخَفَضٌ .

من الذى لا يملك سوى أن يضحك ، عندما يرى السيد ،

حشرة تافهة ، ترتعش فى نسيم .

سيدي يتقدم ، بطلعة ملكية ،

مصاب بأذى السرور العظيم الذى سيُرى .

لكن أصغ ، الساعات الطنانة تدعو إلى الغداء ؛

مائه خطوة تكشف رخام الصالة ؛

أهذا غداء ؟ أهذه غرفة لطيفة ؟

لا ، إنها معبد ، ومجزرة .

(مقالات أخلاقية ، ٤)

الأصل الإنجليزى :

his building is a town,

His pond an ocean, his parterre a down.

Who but must laugh, the master when he sees,

A puny insect, shuddering at a breeze.

My lord advances, with majestic mien,

Smit with the mighty pleasure to be seen.

.

But hark, the chiming clocks to dinner call;
A hundred footsteps scrape the marble hall:

.

Is this a dinner? this a genial room?
No, 'tis temple, and a hecatomb.

(*Moral Essays, iv.*)

كل هذا يشكل متعة عظيمة ؛ ولكن قبل أن نختم كلامنا باستنتاج أن حكم
ألكسندر بوب الجيد قد اختلف فعلاً مع العظمة التي كان يجسدها بشكل واضح ، يجب
ألا يغيب عن بالنا القول الذي مفاده أنه مثلما اكتشف أغسطس Augustus روما ،
فإن دريدن Dryden اكتشف أيضاً "الطوب" الإنجليزى "وتركه رخاماً" ؛ يجب ألا يغيب
عنا أن الأوغسطين اهتموا بالعمارة وبما فعله أغسطس Augustus ؛ إن جزءاً كبيراً
من ثقة وصلابة موقفهم من الحياة كان يعتمد على دلائل معاصرة صلبة من الفخر
والعظمة الوطنية . وألكسندر بوب عندما يتنبأ بتدمير المبنى تكتسب لغته روعة تستعيد
تلك العظمة الوطنية وتعكسها :

عصر آخر سيرى السنبلة الذهبية

يُذَكَّن المنحدر باللون البنى ، ويومئ للروضة ،

الحصاد العميق خطط لدفن افتخاره كله ،

وسيريس الضاحك يأخذ الأرض على عاتقه من جديد .

الأصل الإنجليزى :

Another age shall see the golden ear

Embrown the slope, and nod on the parterre,

Deep harvest bury all his pride has planned,

And laughing Ceres reassume the land.

تبدو لي هذه الأبيات وكأنها توصل ذلك الذى نسميه ألفة فطرية مع الطبيعة ؛ نحن هنا مضطرون إلى رؤية حقل القمح وكأنه شىء رائع جداً قديم قدم الإنسانية ، ومتكسر رغماً عنه ، مثل البحر ، إلى وديان . ولكن هذا الحقل ، بطبيعة الحال "يدُكَّنُ" embrowns أيضاً ، كما أنه أكثر كونية ، ويُدْهَبُ "gilding" ويومئ إلى الروضة "nods on the parterre" مثل بوقه ؛ الأشياء الشائعة تتحول إلى أشياء محترمة عن طريق مقارنة متبادلة تعتمد كلية على كرامة الأعراف والقوانين الكنسية Canons . العظمة هنا من النوع الوطنى وليست عظمة شخصية ؛ الديموقراطية سوف "تدفن" bury حكومة الأقلية ؛ ولكن العظمة الوطنية تتركز الآن على حكومة الأقلية ؛ وإذا كان الشعب كله قد اكتسب عظمة ، فذلك من خلال عظمة دوق شاندوس Chandos .

هذا المثال من أمثلة المقارنة المتبادلة التى ترفع طرفيها وتعليمها يبدو لي غريباً إلى حد ما ؛ فى هذه الحالة ، نجد أن الإعجاب الكامن فى السخرية هو الذى يتهياً حتى يكون مصدراً للطاقة اللازمة لهذه الاستعمالات الثانوية والفرعية ؛ كما يعد هذا الإعجاب أيضاً بمثابة مثال على الطريقة التى يمكن بها استدعاء شعور طبيعى "وردزورثى" Wordsworthian لا عن طريق اهتمام منعزل كئيب بالطبيعة بحد ذاتها ، وإنما عن طريق تصور الطبيعة فى ضوء السياسة الإنسانية . وعلى أية حال ، فأنا يحدونى أمل كبير أن توافقونى أن هذه الأبيات توصل ذلك النوع من التعاطف توصيلاً مكثفاً ؛ إن هناك معنى من معانى ضخامة الحصاد خلال بلد بكامله ؛ أن الغوث الذى يتوحد المعاق به للحظة ، مع شىء له مثل هذه القوة والضخامة هو الذى يعطى هذين الدوبيتين مقياساً غير عادى تماماً .

استعمال المجاز المعتاد لصناعة عبارة ، ليس هو المقصود ، بطبيعة الحال ، بالتفسيرات العديدة . فالاستعمال المعتاد هو أن تروى قصة جذابة ويكون واضحاً أنها تعنى شيئاً آخر ، شيئاً يكون ، على سبيل المثال ، دينى أو سياسى ولا يكونهما معاً ؛ حتى يمكن أن يكون هناك معنى حقيقى واحد فقط ، والذى يكون المعنى الأول مجرد وسيلة صريحة لتوصيله .^(٨) والقارئ لا يعرف هذا المعنى على أنه غامض ، ولكن نظراً لتظاهره بالغموض ، فلربما كان ذلك من قبيل تحاشى شىء من الرقابة ؛

كما يتحتم على الناقد أن يتدبر العواقب المترتبة على الوسيلة قبل أن يقطع بأنها غامضة أم لا . وفى شعر الإخلاص والولاء تستعمل هذه الوسيلة ، شأنها شأن الشعر ، لفرض الهدوء على الكاتب وتسمح له بتحاشى وتجنب عاداته التكتمية ؛ كما أن اللغة الجنسية كلها تقريباً ، كما هو الحال فى قصيدة جراى Gray عن القطعة cat ، تشكل هراً من الوسائل التى من هذا القبيل . وبهذا المعنى يمكن أن يدخل ضمن الغموض ، ما مفاده أن حالتين شعوريتين تكونان متضمنتين حول أمر واحد هو الذى يكون فى المتناول ؛ ولكن المجاز يعد لهذا السبب ، شيئاً طارئاً . وكمثال على هذا الشيء الطارئ أو العارض ، سوف أتناول بالدراسة مقطوعة من قصيدته هيربرت Herbert العجيبة الرائعة عن "الحج" Pilgrimage ، التى تتوقع بدقة "تقدم الحاج" Pilgrim's Progress ، كما تشتمل على كل من الغموض الخاص والغموض العام الخاصين بالنوع الثالث من الغموض ، وهما مكونان من التورية ، الاستعارة وتشكيكة من الشعور .

ذلك قادنى إلى أحراج العاطفة ، التى

يسمىها البعض البليحاء :

مكان خرب ، ولكن غنى أحياناً .

هنا سُرِق منى كل ذهبى ،

ما عدا ملاك طيب واحد ، الذى كان صديقاً قد ربطه

بالقرب من جانبى .

الأصل الإنجليزى :

That led me to the wild of Passion, which

Some call the wold:

A wasted place, but sometimes rich.

Here I was robbed of all my gold,

Save one good Angel, which a friend had tied

Close to my side.

الكلمة Angel (ملاك) فيها ، بطبيعة الحال ، تورية على اسم العملة coin ؛ كلمتي wild و wold كما نطق بهما هربت فيهما تورتيتان على الكلمتين willed و would . وأبرز ما فى هذه المقطوعة الشعرية هو نغمتها tone المملة ، الجافة ، الخالية من الزخم ، التى يوفر تناقضها مع الشعور والخبرة المنقولة أهمية كبيرة لهذا النوع من الكتابة المسطحة ؛ هذا النوع نفسه من العبارات المسطحة موجود فعلاً فى لغة الكتب الأربعة الأولى من العهد الجديد Gospels . هذا يصبح أمراً ممكناً ، نظراً لأن هربت ينتهج ، فى القصة الظاهرية ، أسلوب الرحالة ، ليذكر بعد ذلك بفترة طويلة ، أين هو وما حدث له ، كما لو كان يزجى الوقت وحسب . هناك العديد من الوسائل الجيدة لتنفيذ ذلك ، وبخاصة فى الكلمة good (طيب) ، التى يعنى الرحالة بها ، كما هى فى العبارة "سيفى الجيد" "قطعة مفيدة جداً من الذهب" ، فى حين يعنى الباطنى بها "مقدس" holy ويستعملها كعلامة فارقة ومميزة : "أنا أعنى الملاك الطيب ولا أعنى الملاك الشرير ، من الملكين اللذين يصاحبان الإنسان" ^(٩) . "العاطفة" passion فى القصة الظاهرية اسم علم يلح على المجاز allegory وله مدى واسع من المعانى ، نفاذ الصبر نتيجة الاستياء ، الشغف بالجسد البشرى ، ومطامحه فى البلاط الملكى الذى هجره وتخلّى عنه ؛ وليس من السهل أيضاً تجاهل الصلات الخفية التى لكلمة passion (عاطفة) عن طريق المعكوسات ، مع "عذاب" passion المسيح . (أنا أتكم ، بطبيعة الحال ، عن المعنى الشعرى لكلمة "العاطفة" passion ؛ أما معناها المجل المبتذل فلا يرقى إليه الشك مطلقاً . وقد قال أخوه : "إنه لم يكن معفياً من العاطفة وسرعة الغضب" التى تعد "نقائص يتعرض لها جنسنا كله ، ولكن باستثناء ذلك ، دون توبيخ أو لوم فى أعماله . ")

يتعين على المرء أن يضع هذه المعانى فى اعتباره عند تناوله للبيت الثالث ، الذى يبدو لى غاية فى الجمال . فهو يناسب القصة الظاهرية تماماً ؛ فالرحالة يسقط تعليقاً على الشكل الخارجى العام للمكان place ، قبل أن يقصد إلى الحادثة التى جعلت المكان جديراً بالذكر ؛ ومع ذلك فنحن عندما نتساعل عن الشكل الذى يمكن أن تكون عليه الثروات riches العارضة لنبتة من نباتات البليحاء wold نجد أنفسنا (بعد استعراضنا للصحارى والواحات ، ويساتين أسبانيا وصخورها الجرداء ، والملاحظات

التي وردت عند هوارس والبول Horace Walpole عن بلنهايم Blenheim والتي مفادها أنها كانت تشبه قلعة غول قام بتخريب الريف المحيط بها) فى أرض الحوريات عند سبنسر spenser ، وسط خراب شاسع غير إنسانى ، والترف الرائع للقلاع المسحورة . وإذا ما أخذنا هذه العبارة على أنها عبارة عن حياة الشاعر هربرت نفسه ، نجد أنها تلخص بكرم سخي عملية حكمه الطويلة المؤلة على الموضوع ، فى ظل شكل خارجي يقال فيه كل ما يسمح به التكتّم ؛ وبذلك تتحول قراءة القصيدة إلى موقف اجتماعي يتطلب شيئاً من اللباقة والرقّة ؛ إن قراءه متلهفون على ما يمكن أن يستخلصوه من ذلك الذى يسمح بتساقطه .

وأنا أورد هذا المثال هنا ضمن الشكل الثالث من أشكال الغموض ، نظراً لأن وسائله ، المجاز والتورية الصحيحة ، تعدان أكثر الوسائل وعياً فى إنتاج الغموض ، ونظراً أيضاً لأن الحالة النفسية للمعنى الظاهري تعد أكثر تأثيراً إذا ما قابلناها بالحالة النفسية فى القصة المقصودة (المعنى الحقيقي) . غير أن هذا الثنائي الخاص يعد من الثنائيات العادية فى حياتنا المعتادة ، الموقف بحد ذاته "قوي" جداً ، إلى حد أننا نحس المعانى المختلفة كما لو كانت وحدة مترابطة ، وربما كان من المعقول إدراج المقطوعة ضمن النوع الرابع من الغموض . ولعلنا نلاحظ ، بصفة خاصة ، رد الفعل المنعكس ، مثلما يقول الكيميائيون ، الذى نحصل عليه إذا ما أخذنا الكلمة passion "عاطفة" بمعناها الطقسي liturgical ، وبذلك تصبح المقطوعة عن حياة نكران الذات بدلاً من أن تكون عن حياة الطموح . صحيح أن "المكان" place كان جبلياً (مليئاً بالصعوبات) ، خرباً wasted (من حيث أن معنى هذه الكلمة من ناحية هو "بعد أن بدد كل قواه" ومن حيث أنه خربته الغيلان" من الناحية الأخرى) ، وصحيح أيضاً أن المكان كان مجزياً فى بعض الأحيان ، وأن الذهاب إليه هو الذى أفقد الرحالة ذهبه كله all his gold (لم يعد بعد بالمعنى المجازي) اللهم باستثناء ملك واحد طيب one good angel . حتمية أن يكون هناك تلميح بهذه القراءة البديلة يعطى انطباعاً ، لا بالشك ، وإنما بعنصر استثارة الشفقة وبالتواضع ، من منظور أنه أصبح بعد صراعاته كلها لا يحيا سوى حياة واحدة من بين الحيو الطيبة المتيسرة . وأنا لا أرى إن كانت هذه الوسيلة تنتج على أفضل نحو أو تقوم على أفضل نحو أيضاً من خلال

وضعها فى بؤرة الوعى ؛ إنها ليست من الغموض الضارب الجذور حتى يمكن أن ندرجها ضمن النوع الثالث .

بذلك نكون قد وصلنا فعلاً إلى النوع الرابع ، الذى يكون الغموض فيه أقل وعياً ، نظراً لكبر مساحة قبوله والتسليم به ، وملاءمته للوحدة الأكبر . وسوف أنهى هذا الفصل ببعض الملاحظات عن الانتقال .

فى النوع الثالث من الغموض ، عندما تكون فكرتا الغموض منفصلتين انفصالاً حاداً وواعياً عن بعضهما ، يجد الإنسان نفسه مضطراً للتساؤل عن قيمة هذا النوع من الغموض . لا بد أن يبدو الأمر تافهاً إذا ما استعملنا كلمة واحدة مع بذل جهد فى حين يسمح الوقت لنا باستعمال كلمتين بطريقة أبسط ؛ وحتى عندما يكون الوقت قصيراً فإنه يبدو أنفع مرتين ، بشكل من أشكال الطريقة العددية . كما أن قيمة التشكيلة العامة للغموض الذى يكون من النوع الثالث لم تتضح بعد ؛ لعلك تذكر كيف أن بروسـت Proust ، فى نهاية تلك الرواية العظيمة ، وبعد أن أقنع القارئ بنضوج عبقريته الكامل الذى مفاده أنه سوف ينتج رؤية نبؤية ، ينتج بإيمان تعاطفى ، وكحقيقة ذات قيمة مطلقة ، ما مفاده أننا ونحن نعيش أحياناً فى مكان من الأماكن فإن مثل هذا المكان يذكرنا بالعيش فى مكان آخر ، وأن هذا ، نظراً لأننا نعيش ظاهرياً فى مكانين ، يعنى أننا خارج الزمن ، فى حالة الطوبى الوحيدة التى يمكن أن يتخيلها هو . والحياة لا تطاق فى المكان الواحد (الغلاف الجوى ، والمناخ الذهنى) ؛ وفى المكانين تكون الحياة سعادة غامرة . ترى هل الرقم اثنان ، الذى يضطر الإنسان إلى تأمله ، هو الذى له هذا الطابع المشجع ؟ هل العيش فى عدد $n + 1$ أماكن أقيم بالضرورة من العيش فى عدد (n) ؟ إذا انعدمت الصلة بين طرفى المقارنة التزيينية ، معنى التورية ، اللهم باستثناء أن كليهما ذو علاقة بالموضوع المطروح ، فإننا قد نظن أن المقارنة يمكن أن تعطى مجرد متعة تافهة ولا تكون التورية طريفةً بشكل خاص . وبذلك نكون قد عدنا للفكرة التى طرحتها فى بداية هذا الفصل ، والتى مفادها أنه ما دام الغموض قيماً فإنه لا يمكن أن يكون كله من النوع الثالث .

وأنا أرى أنى قد أوضحت بالأمثلة كيف أن شكلاً من أشكال الغموض يمكن أن يقترب من تعريف النوع الثالث ، الذى يمكن اعتباره حداً إلى حد ما ، ويظل مع ذلك

قيماً ؛ ويجوز لى القول هنا أيضاً أن هناك شكلاً من أشكال الاتباع الرسمى فى الصلة التى تكون بين فكرتين ، حتى وإن كانتا لهما مجرد صلة بالموضوع وليستا بحاجة إلى الوصل بينهما بطريقة خاصة . والسبب فى ذلك أن الإنسان أصبح يعتاد هذه الوسائل لكونها تستعمل فى وصل الأشياء بطريقة مضيئة ، كما أن هناك أيضاً متعة توقع رؤية المصادفة حتى عندما تكون خالية . إن الجزء الأكبر من الإعجاب "بالأسلوب" style ما هو إلا ممارسة من هذا القبيل وبهذه الطريقة . ومع ذلك ، نستطيع القول دون ما خوف أن اعتقاد بروسـت Proust ، باعتباره أمراً من أمور كتابة الرواية ، مقنع تماماً ؛ وأن اللذة والمتعة فى الأسلوب تفسر دوماً عن طريق هذه الازدواجية المعقدة الثنائية ، التى يتحول فيها الخطيبان فى الجدل إلى النوم فى فراش واحد فى العبارة ؛ وأن الإنسان لا بد أن يسلم أن عدد $n + 1$ أقيم من أى شىء اللهم باستثناء نظرية القيمة الباطنية المراوغة . إن من يعتنقون وجهة النظر هذه إنما يتخذون لأنفسهم ملاذاً وملجأً فى فكرة الكائن الغامضة ، وأن الأشياء كلها تعمل من أجل الخير ؛ ومن وجهة النظر هذه ، يجب أن نتوقع أن نكتشف ، من بين حالات الغموض ، حالات أهم وذلك عندما توضع حالات عدة من الغموض مع بعضها ، وذلك فى الفصل التالى ، وعندما تمثل حالة من حالات الذهن .

الهوامش

(١) ويخنى السيد / إدموند بلوندن Edmund Blunden بأن أوضح لى أن هود Hood تحتم عليه أن يسن المادة ويشحذها طلباً للقيمة العيش ؛ ومن ثم تتمثل المشكلة الوحيدة فى الأسباب التى جعلت جمهوره يرغب فى ذلك

(٢) التروته : سمكة السلمون المرقط (المترجم)

(٣) التيمالوس والرد : نوعان من السمك (المترجم)

(٤) أظن أن ج . ك . شيسترتون G. K. Chesterton قد امتدح هذا البيت فى واحدة من قصصه البوليسيه . ولهذا الرجل قدرات كبيرة بوصفه ناقدًا لفظيًا ، وتتجلى هذه القدرات بشكل أساسى فى الملاحظات العابرة ، وهنا يتعين على أن أعترف وأقر بما استفدت من استعمالى لهذه القدرات .

(٥) إن ما أحرزنى هنا هو صيغة أكثر عمومية من صيغ الاعتراض الذى أثاره النقاد ، والذى مفاده أن التورية بحد ذاتها لا تعد غموضاً .

(٦) ربما يكون سحر الأغنية نابعاً من غموض أكثر واقعية ؛ بمعنى أن "العبرة" moral تتعارض تعارضاً كبيراً مع مزاجه وحساسيته بل وحتى مع أسلوبه .

(٧) من المستحيل أن يتوقع هربرت لنفسه هالة القداسة مثل واحد من القديسين وكان يمكن له أن يعد ذلك من قبيل الذوق الفاسد لو أن مفسراً من المفسرين قال : إن هربرت كان يريد ذلك . وهذا يذكرنى بالغضب الذى انتابنى جراء استعمال أحد النقاد لقصيدة من قصائدى التى خاطبت نفسى فيها كما لو كنت شخصاً مخادعاً أو غير أمين . فقد قال هذا الناقد عن هذا الخطاب : إنه اعتراف مدهش وتساعل بدقة عما جرى لى . وفى ظنى أن ذلك كان بمثابة افتقار مشين للكفاية من جانب هذا الناقد . وسبب انعدام البراعة والكفاية هنا مفاده (كما هو الحال فى حالات أخرى عديدة) أننى كنت أسجل ، إلى جانب المعانى الأولية المحتملة ، الإيحاءات التى فى خلفية الذهن والتى يمكن أن تقوى وتدعم هذه المعانى . مجموعة الأفكار الخاصة بخاتم الزواج ودائرة الخلود تقويها وتدعمها فكرة هالة القداسة ؛ ومن ثم تصبح هالة القداسة جديرة بالتسجيل ، برغم أنها غير مرشحة للمعنى الأولى . قد تكون مسألة التمييز بين الأمرين طول الوقت من قبيل الحذقة ، ولكن الفشل فى صنع ذلك فى بعض الأحيان يجعل التحليلات تبدو أكثر وحشية أكثر مما قصدت لها . ومع ذلك وقبل كل شيء ، فإن ذلك يحدث رغم أنى أردت أن أعطى وزناً كبيراً لوجهة النظر هذه . وأنا لست متيقناً أن هربرت لم يقصد للقصيدة من الناحية الدرامية أن تكون مثلما تنطق بها شخصيه حمقاء ، حتى يمكن لهالة القداسة أن تبرز على رأسه بروزاً واضحاً .

(٨) سواء قيل : إن الإستعارة غامضة أم لا ، فإن الطريقة الاستعارية لا بد من أخذها بعين الاعتبار إذ بالإمكان استعمالها في إحداث تأثيرات هي غامضة بلا أدنى شك ؛ وهكذا نجد أن مسألة التعريف تعد من جديد مسألة ثانوية .

(٩) اعتاد النقاد على القول : إن الملك كانت زوجته ؛ وهذا يبدو لي معنى ثانوياً ولكنه لا بد من تسجيله .

(٤)

يحدث النوع الرابع من الغموض عندما لا يتفق معنيان أو أكثر من معاني عبارة من العبارات فيما بينهما ، ولكن هذه المعاني ترتبط لتكون حالة ذهنية واضحة أكثر تشابكاً في المؤلف . ومن الواضح أن هذا التعريف يبلغ من الغموض حداً يغطي معه جزءاً كبيراً من النوع الثالث من الغموض ، بل ويغطي كل شيء تقريباً في الأنواع التي تلي ذلك ؛ وسوف أركز هنا على الفارق بين النوع الرابع والنوع الثالث .

إن الإنسان يعي أهم جانب في أي شيء ، لكنه لا يعي أعقد الجوانب في مثل هذا الشيء ؛ ومجرد فهمنا للتعقيدات الفرعية لا يترك سوى انطباع في الذهن مفاده أن هذه التعقيدات كانت من أجل التأثير كذا وكذا وأن هذه التعقيدات في متناول الإنسان إن هو أراد أن يفحصها ويدرسها . وأنا أدرج ضمن النوع الثالث من الغموض الحالات التي يقصد للإنسان فيها أن يكون واعياً أصلاً بالإبهام اللفظي ؛ وفي النوع الرابع يكون هذا الإبهام subtlety أعظم ، والتورية أوضح وخليط الحالات النفسية للحكم محيراً ومع ذلك فإن كل هذه الأمور لا تكون في بؤرة الوعي الرئيسية نظراً لأن توتر الموقف يستوعبها كلها ويمتصها ، كما نشعر بأن هذه الأمور تكون طبيعية في ظل مثل هذه الظروف . ومن الطبيعي ، أن يطبق القراء ، على اختلاف أنواعهم ، وعيهم بطرق مختلفة ، وبذلك يمكن للبيت الواحد أن يكون من النوع الثالث إذا ما تناولناه بمفرده ويكون من النوع الرابع عندما يكون ضمن إطار خلفيته ؛ وفي اعتقادي أن المفارقة تعد واضحة بشكل طبيعي .

لم لاحظ قط أنك احتجت رسماً ،

ومن ثم لم أضع لحسنك رسماً ،

وَجَدْتُ (أو ظننت أني وجدت) أنك تفوقت على ،

العطاء الجذب لِدَيْن شاعر :
ومن ثم نمت أنا فى تقريرك ،
وكونك أنت نفسك موجودة وجوداً جيداً قد يكشف
كيف يصبح المكوك الحديث قصيراً جداً ،
متكلماً عن القيمة ، ما هى القيمة التى تنمو داخلك ،
لقد عزوت هذا الصمت لخطيئتي
التي يجب أن تصل لذروتها نظراً لكون المجد أخرس ،
لأنى لا أثلفُ أن الجمال صامت ،
عندما يهب الآخرون الحياة ، ويحضرون قبراً .
هناك تعيش حياة أكبر فى عين من عينيك الجميلتين
أكثر مما يستطيع أن يبدعه شاعراك من الثناء .
(السونيتة ٣٨)

الأصل الإنجليزى :

I never saw that you did painting need,
And therefore to your fair no painting set,
I found (or thought I found) you did exceed,
The barren tender of a Poet's debt:
And therefore have I slept in your report,
That you yourself being extant well might show,
How far a modern quill doth come too short,
Speaking of worth, what worth in you doth grow,
This silence for my sin you did impute,
Which shall be most my glory being dumb,

For I impair not beauty being mute,
When others would give life, and bring a tomb.
There lives more life in one of your fair eyes,
Than both your Poets can in praise devise.

(Sonnets, lxxxlii.)

يعد شكسبير الكاتب الذى طبقت الإبداعية عليه بطريقة خاطئة فى كثير من الأحيان ؛ وإذا كان النحو عند شكسبير يبدو غامضاً فإن السبب فى ذلك يرجع إلى أن قواعد الترقيم punctuation الإليزابيثية كانت تركز إلى ذكاء القارئ كما أنها كانت معنية بالبلاغة أكثر من النحو . ويتعين هنا أن نتمهل قليلاً قبل أن نظل هذا المركب النبيل من الدفاع والثناء بظلال التهكم والاستخفاف . ومع ذلك يتعين علينا ملاحظة موقع هذا الدفاع والثناء فى التسلسل السياقى (يبدو أن شكسبير كان قد وُيخ على تدنيّه ، وكان يجرى التخلّى عنه مقابل شاعر منافس) ؛ يجب أن نتمهل أيضاً أمام هذا الخليط العجيب من المزاعم والتواضع المرير الذى يحيط بهذا الدفاع والثناء ؛ كما يجب أن نلاحظ أيضاً أن السونيتتين المتجاورتين تقولان : "أنت الجميلة بحق ، تعاطف معك بحق بكلمات بسيطة صديقك الذى يقول الحق" وأنت تضيفين إلى نعم جمالك لعنة ، لكونك مغرمة بالثناء ، وهذا هو ما يجعل امتداحك أسوأ " . وليس صحيحاً أن الشعور ينبغى أن يكون بسيطاً لأنه عميق ؛ أو أن التهكم شبيه بهذا النوع من هجران الذات الغنائى ، أو أنهما يخفان من المواقف المشابهة ؛ فنحن ، بفضل الطاقة التى يقفز بها مثل هذا الإعجاب والإعزاز قدماً ، نستطيع قياس الاعتراضات التى يجتازها ، فقد نتكهن عن طريق حدة ذلك الذى يجرى تناوله ومعالجته بوصفه ابتهاجاً غامراً ، إنه يمكن أن يكون ألباً بغير هذا الطريق .

من هنا ، فإن البيت رقم ٢ ينسجم مع كل من البيت رقم ١ أو البيت رقم ٣ . فإذا ما أخذنا البيت رقم ٢ مع البيت رقم ١ ، نجد أن شكسبير كان معنياً فقط بأفضل اهتمامات الشاب : "أنا لم أمتدحك بالشعر لأنى لم أستطع أن أثبت أن سمعتك يمكن إعلائها بامتداحى إياك أكثر مما هى عليه" . هذا المعنى ، المبدئى ، له مضمونان ؛ إما ليس قبل "أن تخبرينى بأن أمدحك" ، وهو أمر مقبول بتواضع ولكن له صدى كونه

متيماً بالمدح والثناء ، أو قد يكون المعنى الثانى ليس قبل never "أن أعثر عليك" ؛ "فى وقت ما لم أكن قد اكتشفت أن خديك بحاجة إلى أحمر الشفاه ، وإن شخصيتك بيضاء ناصعة" ؛ "عندما أحبيبتك أول مرة لم أدرك أن لديك رغبة فى التملق البسيطة والمؤثرة هذه".

يمكن للبيت الأول أن يقف مستقلاً بذاته ، باعتباره مقدمة ، لهذه الأبيات ، حتى يتسنى للبيت الثانى أن ينسجم مع البيت الثالث ؛ وفى مثل هذه الحالة يجب وضع فاصلة بعد كلمة therefore (عندئذ) ؛ "وعليه ، عندما لا يكون حسنك قد تلمخ بالطلاء" (طلاء لخديك ، أو بصورة لك ، ثناء على جمالك أو لفضيلتك ، دفاع عن رذائلك) ، "أجد أنك تفوقت (من حيث الجمال ، من حيث الفضيلة أو من حيث همجية الحياة) ؛ "وعليه ، فإن الحكم عليك ببساطة ، دونما تنبؤ بالدفاعات التى كان ينبغي على أن أبنيتها فى مواجهة إحساس منك بالخشونة ، جاء بمثابة صدمة لى عندما عرفتكم بالشكل الذى أنت عليه". النص الأول من هذين النصين هو الأقوى من ناحيتين أولاهما أننى أعتبر الجملة I found (أنا وجدت) موازية للجملة I never saw (لم أر قط) وثانيتهما أن الكلمة exceed (تزيد) تريد أن تتجاوز الفاصلة لتجعل من البيت الرابع مفعولاً لها ؛ والواقع ، أننى أقلل من شأن النص الثانى لأسباب تتعلق بالاختراع أكثر منها عدم قدرتى على قراءة البيت بشكله الجديد دون أن أفكر فيه (١) .

ويتعين علينا ، إن أردنا الوقوف على المعانى العديدة ، للبيت الرابع ، دراسة معنى الكلمة tender (عطاء) الذى تحددت دلالاته القانونية تحديداً تاماً بفعل الكلمة debt (دين) ؛ "الدفع المقدم لقاء المستحق". وعلى كل حال فهذا يتلون بفعل "اعتبار العرض" (هنرى الرابع ، الفصل الخامس ، المشهد الرابع ، البيت ٤٩) ؛ كما أن المعنى الآخر "الشخص القائم بالرعاية أو العناية" يمكن أن نتخيله فى الخلفية . وإذا ما اعتبرنا الكلمة tender (عطاء) مفعولاً للفعل exceed (يفوق) ، يصبح المعنى : "لقد وجدت أنك تساوين أكثر من المجاملات المعتادة المستحقة من شاعر استوَجِر ليكتب فيك مدائح" ، "لقد اكتشفت أنك تفوقتِ عليكل ما يمكن أن أقوله شعراً عن الجمال" ، "اكتشفت أن رقتك تجاهى فاقت الرقة الخاوية التى أنا مدين لك بها باعتبارى شاعرك الأليف" ، "اكتشفت أنك عندى أكبر بكثير ممن يمكن أن يتدبر أن الشاعر المستأجر

كتب مدائح مناسبة" ، كل هذه المعاني تسلم بأن دين الشاعر poet's debt إنما هو دين على owed by الشاعر ، أما إذا أخذنا الدين على أنه دين لـ owed الشاعر ، فإن المعنى يصبح على النحو التالي : "اكتشفت أنك أعطيتني أكثر مما ينبغي" ، "اكتشفت أنك عاملتني كصديق أكثر منى شاعراً مأجوراً" ، و "اكتشفت أن إحساسك ناحيتي كان أكثر كرمًا من إحساسى تجاهك ، عندما ركزت فقط على عملى وكتبت لك المدائح ."

وأنا هنا أشعر بالضجر وأنا أوضح تعقد المادة : إن الأفكار الناجمة عن هذه التغيرات الأساسية تتمثل فى تغييرين فقط : "كنت تعاملينى كصديق ، لا كشاعر" ، و "كنت أكثر مما استطعت وصفه ." فى هذه المعانى نجد أن الكلمة tender (عطاء) مفعولاً للفعل exceed (يفوق) ولكننا عندما ننبر الفاصلة التى بعد كلمة exceed (يفوق) فإن معنى الكلمة tender (عطاء) يصبح ، كمجرد صدى ، مفعولاً ثانياً للفعل found (اكتشف / وجد) ، "لقد اكتشفت العطاء الجذب فقط" ، "أنت لم تعاملينى كصديق أكثر منى كشاعر ، وعليه توقفت عن الكتابة " (أو ظننت أنى وجدت ذلك شكاً أكثر كرمًا) ، أو قد يكون ذلك تعليقاً معاكساً للأبيات الثلاثة الأولى جميعها : "لقد كان ذلك مقصدي وحسب ؛ ظننت أن جمالك وفضيلتك كانا عاليين جداً لأن ذلك كان هو الشيء الطبيعى ؛ هذا هو المتوقع من الشاعر فى الحب ؛ هذا هو المنتظر من شاعر محترف يحاول أن يكسب حظوة فى البلاط" . معظم الناس الذين يقرعون البيت لا يعرفون سوى المعنى الذى يقول : "لقد كنت أكثر مما استطعت وصفه" ، ولكنهم يتحتم عليهم أن يحسوا ذلك أيضاً فى الكلمة barren (جرداء / خاوية) ولكنهم ينتابهم إحساس موحش جميل عن الأمر ، إنهم يعرفون أن هناك شيئاً من المرارة تحت سطح موجة الكرم هذه .

الكلمة therefore (من ثم) فى البيت الخامس موازية للكلمة therefore فى البيت الثانى حتى يمكن لها أن تشير إلى الكلمتين found (اكتشفت) أو saw (رأيت) . أو بايقاع أكبر ، يشير البيت الخامس إلى الرباعية الأولى كلها ويبدأ رباعية جديدة . وبالتبادل ، قد تشير الكلمة therefore (من ثم) ، متحركة إلى الأمام ، إلى البيت السادس وبذلك يكون معناها : "لهذا السبب حتى يتسنى" . الكلمة report (تقرير) هى ما يقوله الناس بشكل عام أو ما يقوله شكسبير ، أو ما يكتبه شكسبير ، عنه ؛ وترتيباً على ذلك تصبح الجملة "لقد نمت فى تقريرك" ، I have slept in your report ،

تعنى إما "لقد توقفت عن الكتابة عنك" ، أو "لقد توقفت عن معارضة الشائعات التى تدور من حولك" ، أو "لقد دعمت إيمانى بك بأن سلمت برأى الناس الطيب فيك" . الكلمة that معناها "لكي" (قد تَظهرين جيداً ، "الحقيقة التى مفادها" (أننى قد نمت ، التى يعرفها جيداً كونك موجودة) ، أو "خشية أن" (كونك موجودة قد يوضح إلى أى مدى يمكن أن يكون المكوك قصيراً) . الكلمة extant (كائن / موجود) معناها مرئى أو ناجح ومحترم ، أو قد تعنى موضوعاً للفضائح . كما أن الكلمتين How (كيف) و What (ماذا) تتبعان كلا من الكلمة show (يعرض) والكلمة speaking (كلام) كل على حدة ، ولكن نظراً لتباينات النحو التى تترك هاتين الكلمتين منفصلتين فإنهما يمكن اعتبارهما تقدمان تعجباً وسؤالاً . ومن الواضح أن البيت الأخير من الرباعية يشير إلى الوراثة نظراً لأن معناه : "إن المكوك (القلم) الحديث يصبح قصيراً جداً عند محاولة الكتابة عن كثير مثل الذى فيك" ؛ هذا البيت يمكن أن يسير قدماً ، ولكن إذا أردنا النظر إليه من هذه الزاوية نجد أننا نحار أمام استعمال حديث يمكن أن يستوعب هذا البيت وحده ؛ "وعند الكلام عن القيمة ، فهل تساوين الآن شيئاً بكل صراحة ؟" وهذا لم يكن تعبيراً إليزابيثياً مسكوكاً ولذلك لم يكن مقصوداً أبداً ، ومع ذلك يصعب علينا استبعاد خشونة هذا البيت وقسوته من أذهاننا ، والسبب فى ذلك أن الرواية التى تضم البيت الثامن مع البيت التاسع تتشابه تماماً مع هذا التعبير الإليزابيثى : "كنت أصف كل القيمة التى استطعت العثور عليها فيك بدون تملق ، ووصل ذلك إلى لحظات صمت رحت تَشْكِينُ منها ، لكونك مغرمة بالمديح والثناء" . يجوز لك أن تقول عن هذه الرواية أنها تستثير الضحك والسخرية ، وتسارع إلى وضع نقطتين فوق بعضهما بعد الرباعية الثانية ؛ ولكن أرجو أن تلاحظ أن البيت يمكن لنا أن نقرأه على هذا النحو : "كنت أخشى ألا يطاول أى قلم حديث هذا المستوى العالى من القيمة عندما يصف كل القيمة التى يمكن أن يجدها فيك" .

وهذا فى رأى توضيح جيد للفارق الذى بين النوع الثالث والنوع الرابع من الغموض . لقد كان شكسبير يعى الاستعمالات النحوية الفرعية التى من هذا القبيل وعياً دقيقاً ، كما كان يعى أيضاً النكات التى يمكن أن تترتب على الوقفات السيئة (وإذا كنت بحاجة إلى مثال على ذلك فلعلك تراجع شخصية كوينس Quince فى الفصل

الخامس ، المشهد الأول من مسرحية حلم ليلة صيف (Dream) ؛ ولكنى لا أعتقد أنه كان واعياً لهذه البدائل (ومن المؤكد أنى لا أظن أن القارئ الذى يفهم النتيجة بوصفها شعراً يتحتم عليه أن يكون واعياً لهذه البدائل) وعياً محدداً كما لو كانت نكاتاً . وهذه البدائل لا تتطلب فصلها بعيداً حتى يتسنى لها أن تعطى معناها الإضافى السامى العجيب للرباعية ؛ وبمجرد أن يتم فصل هذه البدائل ، فإن ذلك يمكن من وصلها بالحالة النفسية للقصيد إذا ما استطعنا أن نبقى تماماً فى الذهن الرباعية الثالثة التى تشكل تصالحاً لهذه البدائل . ويجوز لى هنا أن أنثر الرباعية الثانية . "أنا لم أكتب ولم أتكلم بعد عنك كما ينبغى أن يكون ، بالقدر الذى يوضحه غياب القيل والقال ، أو نوع خاص منه ، أو المبالغة فيه ؛ إما لأن واقعك كان بالفعل تعبيراً كافياً عن جمالك وفضيلتك ، أو حتى تتمكنى من القيام بعرض طيب فى أعين العالم ، وهو ما لم يكن يتحقق لك لو أنى قدر لى أن أصفك كما أعرفك الآن ، أو خشية أن يؤدى التناقض بينك وبين وصفك إلى أمر يسىء للسمعة الأدبية الإليزابيثية ، أو خشية أن يكون التناقض بين ذلك الذى يمكن أن ينتج فى هذه المرة مثلاً أنتج فى المرات السابقة ، فى طريق الجمال والفضيلة ، أمراً شائناً للسمعة الأدبية الإليزابيثية ككل ."

بوسعنا أيضاً أن ننظر إلى البيت الثانى عشر الذى يختتم الرباعية الثالثة على أنه شكل من أشكال التضاد أو التناقض : "فى الوقت الذى يستطيع الآخرون فيه إنتاج الحياة ، فأنا فى واقع الأمر أنتج القبر" . قد يكون ذلك هو قبر شكسبير ؛ "أنا لا أتملك ولكنى أحضر لك ولاء حياة كاملة" . "أنا لا أحاول تملكك حالياً ؛ وإنما أحضر لك الهدية الحزينة المتحفظة التى هى عبارة عن ثناء ومديح سرمدى . "وبوسعنا أن نستنتج من ذلك بعض المعانى التى من قبيل : "أنا لا أصف جمالك أو إخلاصك ، وإنما حبى لك . " ومع ذلك هناك طريقتان أخريان نتناول بهما النحو الذى يقضى على هذا التضاد : "عندما يكتب الآخرون عن إحضار الحياة ، فسوف أكتب عن إحضار القبر"^(٢) إذا ما كتبت عنك "عندما يحاول الآخرون أن يكتبوا عنك ، فإنهم سيحاولون أن يعطوك الحياة ، وبالتالي يحضرون لك قبراً" ؛ ولهذين السببين فإن القبر tomb لا بد أن يعنى هنا عملاً من الأعمال التى تتلف الجمال impair . والمعنى المعتاد نجده فى السونية السابعة عشرة :

من ذا الذى سيصدق شعري فى المستقبل
إن قدر له أن يكون مملوءاً بعزايك العالية جداً ؟
مع أن السماء لا تزال تعرف أنه ليس سوى قبر
يخبي حياتك ، ولا يكشف حتى نصف أجزائك
الأصل الإنجليزى :

Who will believe my verse in time to come
If it were filld with your moust high deserts ?
Though yet Heaven knowes it is but as a tombe
Which hides your life, and shows not halfe your parts.

استعمال الكلمة للمرة الأولى يعنى الثناء أو المديح بلا أدنى شك ؛ السونية تتألق وتتراقص بيقينه . ولكن تكرار الاستعارة هذه المرة بدون تفسيرها ، يجعلها تزداد قتامة مع معنى ابتدائي مزدوج ؛ "حاولت التعبير عنك بالشعر ، لا بد أن أخذلك وبخاصة بعد تصرفك السيئ معي على هذا النحو ؛ يتعين على أن أعطيك نفسى ، وأستخلص من قرأى ، حكماً بارداً محدوداً ، وأمدحك مدحاً غير صادق أو ألومك دون تفكير فى الرجل الحى . " (ببساطة فإن الشيء الذى أكونه سيجعلنى أحياً ؛ إن شكسبير يبنى دوماً على كرم من هذا القبيل . الأمر من وجهة نظره ليس "تطويلاً فهمياً" tout comprendre ، وإنما هو مجرد الإحساس بالطريقة التى يمكن أن يصبح الإنسان بها منظومة عاملة ، وهو ما يثير بالضرورة درجة من التعاطف .)

الحجية الأدبية متعبة ، وهذه المعانى تستحق فصلها ما دام أنها تكون مجرد زائبة فى الحالة النفسية الواحدة داخل القصيدة . يقول كثيرون : إن هذه المعانى لا يمكن أن تكون كلها زائبة ، أن سونية رقيقة ودقيقة ينبغى ألا تستغرق تفسيراً كثيراً من هذا القبيل ، مهما كان ثراؤها المرجعى والشعورى ، إلى حد أن شكسبير ، إذا ما صدق كل ذلك ، يكون قد كتبها دون أن يفرغ ذهنه تماماً . ربما احتج أحد عن طريق النعت natural (طبيعى) ، الذى التصق بشكسبير من خلال تقاليد fashions أدبية كثيرة ؛ أن ذهن شكسبير كانت بؤرته واسعة أكثر منها حادة ؛ وأنه كان ينتزع الأفكار

بطريقة عشوائية من نشاط هذه البؤرة المتوازن ولكنه متعدد ؛ وأن ذلك أمر يكثر ولا يقل في شعره الشخصي ؛ وأن القارئ باختصار (مثلما قال ماركولى في صدد مختلف تماماً) يجب أن يأخذ النحو الذي من هذا القبيل بالصورة التي يمكن له أن يستوعبه بها ويشكر ربه على ذلك . وقد يعتذر واحد بأن يقول : إن الناس يقرؤون يوماً المعاني المبهمة عند شكسبير ، مؤمنة في الشعور ، إذا كانت تعنى القلة ، فلماذا هي جميلة؟ وإن التحليل الذي من هذا القبيل يمكن أن يقدم باعتباره طريقة أخرى للاقتراب من كلية غامضة تماماً من هذا القبيل ، أو إن شئت فقل : إنها نظرة أخرى على تأثيرات اللغة ؟ أو قد يقال بجرأة: إن تكوين الشعور ، الذي لا يتداعى مطلقاً بين ضروب الغموض التي من هذا القبيل (الغموض هنا ، بأي تفسير من التفسيرات ، متألم ، مر ، رقيق ، وساحر ؛ إذ أن W. H. هـ قد هجر شكسبير وتخلي عنه ، وأن شكسبير يعتذر عن كونه لم يكن خبواً له) يرتفع ويتركز بشكل واضح ونقي تماماً في الدوييت الأخير ؛ نحن نتذكر هنا الإشارات التي تشير إلى العين الجائلة التي تبحث حولها عن هزائم جديدة ؛ إن شكسبير يُضمّن حماسه الغموض كله ؛ القيمة والخطيئة ، الجمال والرسم ، كلها بهيجة له ، وتبلغ من الغموض حداً يصعب معه الإمساك بها .

توديع من البكاء valediction of weeping بكاء لسبيين ، قد لا يبدو أن مختلفين تماماً للوهلة الأولى ؛ والسبب في ذلك أن حبهما عندما يكونان سوياً ، وهذا هو ما يجب أن يفقداه ، يكون قيماً جداً ، والسبب الثاني أنهما لا يكونان " شيئاً " عندما يفترقان . لا يوجد أي شيء من التظاهر الأفلاطوني يرفع دون Donne لواءه في موضع آخر ، والذي مفاده أن حبهما مستقل عن كونهما مع بعضهما ؛ إنه لا يجد إشباعاً في يأسسه سوى أن يستفيد أكبر استفادة ممكنة من موقف الافتراق الحقيقي ؛ يضاف إلى ذلك أن لغة القصيدة يخرقها شك إذ أنه يبلغ على الفور من الدقة أو من الانشغالية حداً يصعب معه التصريح بطريقة غير غامضة ، بمعنى أنه عندما يذهب لحال سبيله ستكون غير مخلصه له . أما هؤلاء النقاد الذين يقولون إن القصيدة صادقة ، على سبيل التذكير ، ومن ثم كان يتعين كتابتها لـ Anne المسكينة ، فهم لا يعرفون ما يفعلون .

دعيني أسكب

دموعي أمام وجهك ، بينما أنا واقف هنا ،
لأن وجهك يسكبها ، وهي تحمل طابعك ،
وعن طريق هذا السك تصبح شيئاً ذا قيمة ،
لأنها ستكون هكذا

حبلى بك ،

إنها ثمار حزن كثير ، شعارات الكثرة ،
عندما تسقط دمة ، ذلك الذي أسقطته وكانت تحمله ،
عندئذ ستصبحين أنت وأنا لا شيء عندئذ ، عندما نكون
على شاطئ الغطاسين (٢)
الأصل الإنجليزي :

Let me powre forth

My teares before thy face, whil"st I stay here,
For thy face coins them, and thy stampe they beare,
And by this Mintage they are something worth,
For thus they be
Pregnant of thee,
Fruits of much grief they are, emblemes of more,
When a tear falls, that thou falst which it bore,
So thou and I are nothing then, when on a divers shore.

"اغفري لي هذه الحماسة ؛ دعيني أصبح تماماً بينما ما زلت أرى وجهك ، نظراً
لأن دموعي سوف لا تساوي شيئاً ، قد ، لا تنساب مطلقاً ، عندما أكون قد خسرت
رؤياك على الفور" . "دعيني أنغمس ، في هذه اللحظة الدرامية ، في يأسى ، حتى
يتسنى لي التخلص منه بعد اكتماله ، وقد تصاغ دموعي في شيء أكثر قيمة" .

استعارة السك coining مناسبة منذ الوهلة الأولى فقط "نظراً لأن كلا من قيمتك وجمالك ملكيان" ، ومع ذلك هناك استنتاجات أخرى يمكن استخلاصها من هذه الاستعارة . من منظور أن دموعها Tears لن تعكس وجهها face إلا إذا جلس هو فيهما (عينيها) stays here ، قد تتضمن هذه الاستعارات أيضاً "نظراً لأن جمالك يعنى الكثير بالنسبة لى فقط عندما أرى جمالك ؛ أنا أذرف فقط دمعاً قيماً عليك عندما أكون إلى جانبك" . هنا تغيير من تغييرات الاستعارة ، ناتج عن البيت الثالث ، من الدموع tears نفسها باعتبارها عملة cion مسكوكة ؛ "والسبب" فى ذلك عندئذ هو "أنك مثمرة تماماً من حيث التعاسة" ؛ وفى كلا الحالين ، بعيداً هناك فى الخلفية ، وطالما أنها ليست فى واقع الأمر تلك الشخصية الملكية ، "نظراً لأنك مشاع ، مرتزقة وغير شرعية" (٤) .

فى كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة الثلاث نجد أن البيتين القصيرين الوسطيين تفصلهما فاصلات فقط عن الأبيات السابقة واللاحقة لهما ؛ وفى المناسبتين اللتين صحح الأستاذ جريسون فيهما هذا الوضع نجد أنه اختار بدقة المعنى الأكثر أهمية ، واستبعد المعانى غير الضرورية الأقل أهمية . فى هذه المقطوعة نجد أن العبارة for thus they be (لأنها ستكون هكذا) قد تكون إشارة إلى تقديم الأسباب التى تجعل الدموع شيئاً something ذا قيمة worth ، أو قد تكون هذه الجملة موازية للجملة for thy face coins them (لأن وجهك يسكها) حتى يتسنى لها أن تؤدي إلى بقية المقطوعة . وإذا ما عدنا إلى الوراء ، "دعنى أسكب فوراً الدموع التى سوف يتعين على أن أسكبها إن أجلاً أم عاجلاً ، لأنى إذا فعلت ذلك الآن فإن هذه الدموع سوف تعكس وجهك وتصبح قيمة نظراً لأنها ستحتوى عليك" ؛ وإذا ما اتجهنا قدماً ، "دعنى أسكب دموعى أمام وجهك لأنها ستصبح صوراً مصغرة منك بهذه الطريقة ، وكما أن هذه الدموع تُحمَلُ فى أسف ، كما تعد أيضاً إشارات إليقدوم المزيد من الأسف فيما بعد" . حبلى pregnant لأن الدموع مثلها تسقط fall وتعد شعارات للحزن emblems of grief ، كما أنها تعطى معلومات صادقة عنها (كما هو الحال "فى الجملة الحبلى") ، والسبب فى ذلك أن الدموع مستديرة وكبيرة مثل الحمل ، والسبب فى ذلك أيضاً أن الدموع تحتوى على انعكاس لها (الحبيبة) فى الدموع نفسها ، ولأن الدموع ، إذا ما أذرفت

فى حضورها ، فإنها سوف تحملها (الحبيبة) تماماً معها ، وبذلك تفيد كثرأ . هذا المعنى المبهم الأخير هو الذى يتخلص منها ، أو يرضيها ، أو يضع شعوره نحوها فى إطار أكثر انقياداً ، عن طريق عاصفة من العواطف فى حضورها ، وهذا هو الذى يعطى استعارة الحمل pregnancy قوة وطاقة ، كما يعطى البديل الثانى منطقاً - الفكرة التى مفادها أنها بطبيعتها تتسبب فى الأسف .

مقابل المعانى البديلة التى للعبارة for thus (هكذا) نجد أن العبارة that thou (أنك) تعنى "حقيقة أنك" و"تلك الحالة الخاصة منك" . "تعد الدموع شعارات حزن أكثر عن طريق الإنذار أو التنبؤ ، عندما تذرف ، أنك سوف تسقطين من كان سبباً فى هذه الدموع" (وإذا كان الضمير which عائداً على شخص فإن ذلك الشخص لا بد أن يكون فاعلاً للفعل bore (حمل) ، أو ، إذا ما بدأنا جملة جديدة اعتباراً من الكلمة when (عندما) "عندما تسقط دمة ، فإن ذلك الانعكاس من انعكاساتك الذى ستحمله هذه الدمة سوف يسقط أيضاً" (الضمير which يشير هنا إلى شىء وبذلك يمكن أن يكون مفعولاً) .

وبتوافق مع هذه المعانى البديلة أيضاً ، نجد أن هناك تبايناً طفيفاً فى معنى الكلمة so (وعليه) والتى يمكن أن تقف وحدها فى ضوء البيت الأخير أو تكون تابعة للبيت السابق له . "هذه الدموع عندما تذرف سوف تثبت أنك سوف تسقطين ذلك الذى تسبب فيها . ومن ثم ، ولأنك سوف تسقطين عندما نفصل ، وإذا ما انفصلنا سنكون معاً لا شىء" ، أو "عندما ينفصل انعكاسك عن عيني ويوضع على دمة واحدة فإنه (الانعكاس) يسقط ؛ وبالطريقة نفسها فإننا نحن أنفسنا سوف نسقط ونصبح لا شىء إذا ما فصل الماء بيننا" .

هذه الروايات كلها تنطوى على أن حبهما كان محكوماً عليه أن يودى إلى التعاسة ؛ الكلمة fall (يسقط) تتوقع التعاسة فضلاً عن النفى ، من غيابها ؛ الكلمة then (عندئذ) تعنى كلا من "عندما تسقطين" و "عندما نفصل" ، كما لو كان المعنيان شيئاً واحداً ؛ والكلمة nothing (لا شىء) (لا تسميها أبداً ، طفلة ، إذا ما أصبحت لا شىء ، هكذا نصحت السيدة كويكلي) تقول الشىء نفسه عنه هو نفسه أيضاً ، عندما تفصل قناة بينهما فصلاً عميقاً ، ولكن هذه القناة ليست أقل ملوحة ، عن ملوحة بركة دموعهما .

على كرة مستديرة ،
عامل يملك نسخاً قريبة ، يستطيع أن يضع
أوروبا ، أفريقيا ، وآسيا ،
وبسرعة يعمل ذلك ، الذي كان لا شيء ، كله ،
هكذا تفعل كل دمة
تسكينها
كرة ، نعم عالم ينمو بهذا الانطباع
إلى أن تغمر دموعى مختلطة بدموعك
هذا العالم ، عن طريق المياه المرسلة منك ، مزية سمائي هكذا .
الأصل الإنجليزي :

On a round ball,
A workman that hath coples by, can lay
An Europe, Afrique, and Asia,
And quickly make that, which was nothing, All,
So doth each teare
Which thee doth weare,
A globe, yea world by that impression grow
Till my tears mixed with thine do overflow
This world, by waters sent from thee, my heaven
dissolved so.

الآبيات الأربعة الأولى تحدد التيمة theme الجديدة ، كما أن نحو هذه الآبيات
مباشر وصريح . يلي ذلك أن الكلمة teare (دمة) يمكن أن تكون موجبة أو سالبة ،
شأنها في ذلك شأن الكلمة workman (عامل) والكلمة ball (كرة) ؛ فالدمعة على
وجهها تشبه الكرة ball ، ولكن العبارة so doth (هكذا تفعل) يمكن أن تتعامل مع

الدمعة كما لو كانت عاملاً workman . وبالنسبة للكلمة doth (يفعل) يمكن أن تكون فعلاً مستقلاً أو فعلاً مساعداً للفعل grow (ينمو) ؛ فى حين نجد أن الفعل grow (ينمو) ، فى أى حال من الأحوال ، يمكن أن يعنى "يتحول إلى" أو "يزداد نمواً" . كما أن الكلمتين globe (كرة أرضية) و world (عالم) يمكن أن تكون teare (دمعة) أو thee (أنت) . زد على ذلك إن المعانى الأخرى التى للكلمة impression (انطباع) (التى أوردتها على الصفحة ١٦٦) هى أمور محتملة هنا . وبذلك يكون المعنى "بالطريقة نفسها التى تلبسك بها كل دمعة من الدموع ، يا من تكونين عالماً كاملاً بنفسك ، أو صورة من عالم من العوالم على أقل تقدير ، وتنمو (الدمعة) متحولة إلى عالم" ، أو "وهكذا تفعل كل دمعة من الدموع التى تلبسك ؛ بمعنى أن ، كل دمعة تكبر لتشمل كل شيء ، أو لتنتج مقداراً كبيراً من الماء" ؛ وهذا المعنى الثانى ، الأكثر غموضاً هو الذى يعطى الكلمه till (إلى أن) معنى دقيقاً ، كما يوحى هذا المعنى بفيضان مثل ذلك الذى هبط على حماقة من عاشوا قبله ، بدلاً من أن يوحى بمجرد كومة من الدموع العالمية .

الجملة which you doth weare (التى سوف ترتدينها) بحكم ترتيب كلماتها ، توحى بمعنى أكثر طبيعية مفاده أن دموعها tears عبارة عن جواهر وهى ترتدى weaing هذه الجواهر ؛ وهذا المعنى معكوس بفعل النحو ، حتى يترك انطباعاً بأنها واقعة ، بشكل فريد وغير طبيعى ، تحت سيطرة دموعها ، أو أنها ليس لها أيضاً وجود مستقل عن هذه الدموع .

البيت قبل الأخير يمكن أن يقف مستقلاً ، عندما يصبح معنى الكلمة overflow (ينساب متدفقاً) "ينساب انسياً مفرطاً" أو "ينساب بعضه فى بعضه" ، استهدافاً لإتلاف شكل البعض لشكل البعض الآخر ، وهنا يصبح معنى البيت الأخير بحد ذاته "بالطريقة نفسها ، فإن ضرورات ، واقع ، هذا العالم تكون قد أذابت سمائى المتأرجحة عن طريق الدموع أو محولة إياها إلى دموع" . أو قد تجعل الكلمة world (عالم) مفعولاً للفعل overflow (ينساب انسياً متدفقاً) ، وبذلك يمكن أن تعنى ، نظراً لأن "هذا العالم" هو العالم الواقعى ، أو الدمعة tear فنحن إما "ننتج المزيد والمزيد من الدموع إلى أن تغرق العالم كله تماماً ، ونتوقف عن رؤية الأشياء كما يراها الناس

العاديون" ، أو "دموعى تعكسك وعليه تكون عالماً إلى أن تسقط عليه دمة من دموعك ، فتتلف شكله ولا تترك سوى رذاذ" ؛ إنها هي التى صنعت "العالم" world الذى هو "سماؤه" heaven ، كما أنها هي التى تدمره . بقية البيت تقول عندئذ ، "بالطريقة نفسها التى ذابت بها سعادتى فى حبنا ، عن طريق هذا الالتقاء بدموعك" ، وذلك بجعل "السماء" heaven فاعلاً للفعل اللازم "ذابت" dissolved . ولكن "سمائي" my heaven يمكن أن تكون بدلاً لـ "أنت" thee ؛ والكلمة dissolve (ذابت) يمكن أن تكون اسم فاعل أو اسم مفعول ؛ كما أن الكلمة so يمكن ألا يكون معناها "بنفس الطريقة" وإنما "بشكل كامل ، بشكل مخيف" ؛ إن المسألة ليست مجرد ذاكرته وفكرته عنها وفهمه إياها وإنما هي المرأة الواقعية نفسها ، بالصورة التى كانت عليها عندما كانا سعيدين معاً ، هذه المرأة هي التى تذوب الآن أمام عينيه متحولة إلى دموع هذا الانفصال ؛ الكلمة dissolved (ذابت) تعنى أن الذوبان قد حدث فعلاً . إن الماء يسهط تلك الأشياء التى كانت فوق السماء . إن السماء والأجواء البلورية التى كانتها هي قد تحطمت ؛ إنها لم تعد بعد الشخص الذى صنعه هو بنفسه ، وإنها سرعان ما ستتحول إلى شخص آخر عن طريق حبيب آخر . هذه الأجزاء المكسرة من النحو والتي يمكن جمعها إلى بعضها بصور كثيرة ليست سوى عبارات ضائعة لفظتها الحبيبة ونطقت بها وهى تنتحب ، وفى القراءة "أذابت سمائي هذا العالم" ، التى يجرى تطويرها فى المقطوعة التالية برغم وجودها فى الخلفية على مسافة بعيدة ، فى هذه القراءة نجد صدى نهائياً لعقاب وتوبيخ غير مبرر .

أه أكثر من قمر

لا ترسم بحاراً لتفرقنى فى جوك ،

لا تبكىنى ميتة ، بين ذراعيك ، ولكن تذرع بالصبر

لتعلم البحر ، ذلك الذى قد يفعله عاجلاً ،

لا تترك الريح

تجد مثلاً

لتسبب لى مزيداً من الضرر ، ثم تُقرضُ ،

نظراً لأنك وأنا يتتهد كل منا نفس الآخر ،
والذى يتنفس الأكثر ، هو الأقسى ، ويعجل موت الآخر .
الأصل الإنجليزى :

O more than Moone,
Draw not up seas to drowne me in thy spheare,
Weep me not dead, in thine armes, but forbear
To teach the sea, what it may doe too soone,
Let not the winde
Example finde,
To do me more harm, then it purposeth,
Since thou and I sigh one another"s breath,
Whoe"er sighs most, is cruellest, and hasts the other"s
death.

إنها قمر Moone بإشارة توحيد إلى البيت الأول من القصيدة ، والسبب فى ذلك أنها تسحب إلى الأعلى مدود البكاء منه هو نفسه ومنها هى نفسها ، وهذه القوة ليست لصالحها بالضرورة ، ومع ذلك فإن هذه القوة تستحق الإعجاب بها ، القمر أيضاً ، فى الإنجليزية ، مؤنث ، متقلب ، طاهر لأنه بارد رغم سطوعه ، كما أن له أذرعاً يمسك بها القمر الجديد القمر القديم . ويمكن رد بعض التخفيف الغنائى فى البيت إلى أن البيت يؤلفها ، ويعيد إلى الأذهان تقاليد السير / فيليب سدنى Sidney ، حتى فى هذه المرحلة بعد التلميح إلى الكثير من أخطائها ، والتى لا يزال يجرى التلميح إليها . إنها أكثر من قمر more than Moone لأن قيمتها عنده أكبر من أى شىء آخر فى العالم الواقعى الذى تجرى إعادته إليه ؛ ولأنها أصبحت تدعى أرضاً أو سماء وكلاهما أكبر من القمر ؛ ونظراً لأن التحكم فى المدود أهم وأخطر من مدود البحر ؛ ونظراً أيضاً لأنها تجعل العالم أكثر سكوناً وسحراً أكثر مما يفعل القمر ؛ ونظراً لكونها أكثر تقلباً ، أو نظراً لكونها أكثر ثباتاً ، من القمر ؛ فضلاً عن كونها قادرة على رفع المدود لأعلى إلى كونها الخاص ؛ ولأنها ساطعة بفعل ضوئها الخاص ؛ ونظراً أيضاً لكونها أكثر قوة لأنها أكثر قرباً .

العبارة in thy spheare (فى كونك) يمكن ضمها إلى الكلمة me (ضمير المفعول المتكلم) وبذلك يكون المعنى ، "لا تفرقيني فى دموعى أو فى دموعك ، حيث أنى لا أزال الآن سعيداً إلى حد ما وموجوداً فى كونك إلى جوارك ؛ لا تتعبى بسحب البحار إلى هذا العلو ، أو لا تكونى قاسية إلى الحد الذى تسحبين عنده البحار إلى هذا العلو الذى تفرقنى فيه (البحار) الآن ، نظراً لأن هذه البحار سوف تفرقنى غداً بسهولة ، عندما يلقى بى إلى العالم" ؛ ويجوز أن نأخذ هذه العبارة وحدها على أنها "منطقة نفوذك" your sphere of influence ، طريقتك فى الإغراق ، "لا تواصلين إغراقى ؛ فالبحر كله سيغرقنى عندما سأبحر غداً" ؛ أو قد نأخذ هذه العبارة مع كلمة moone (قمر) وبذلك يصبح المعنى ، "أنت ، بعيدة فى عالمك ، عالية وأمنة من الأسف فى ديمومتك وقدرتك على التغيير ، أرجوك ألا تفرقنى فانياً مسكيناً ليس فى كونك ، والذى تعنيه هذه الأمور تماماً" .

بدأت آليات التفسير تزداد هنا ثقلاً وإرهاقاً ، من منظور أنى لا أستطيع أن أتبين الطريقة التى يمكن لهذه المعانى بها أن توصل الرقة بدلاً من عاصفة الحزن التى سبقت هذه المعانى ، والطريقة التى أمكن بها لهذه المعانى أن تصبح مؤشراً على تغيير بعينه فى النغم tone ، عودة فى اتجاه السيطرة على الموقف ، وهو ما يجعل هذه المعانى تبدو كلمات منطوقة بحق ومفعمة بالحيوية . المسألة هنا هى مسألة النسب التى يمكن لنا بها قبول هذه المعانى والتسليم بها ، وكذلك تفاعلاتها البيئية ؛ وليس من الغريب أو المدهش أن يكون التأثير ما هو قائم بالفعل ، ومع ذلك فأنا لا أعرف أن مثل هذا التأثير كان يمكن التنبؤ به . وربما يكفى القول بأن الطلب ، بطريقته الخيالية ، يعد أكثر واقعية ، ويستقى مغزاه من الموقف المباشر .

الجملة weep me not dead (لا تبكىنى ميتة) تعنى : "لا تجعلنى أنتحب حتى الموت ؛ لا تقتلنى بمنظر دموعك ؛ لا تنتحب علىّ كما تنتحب على رجل مات بالفعل ، فى حين أنى ، فى واقع الأمر ، بين ذراعيك" ، ويشعور مختلف ، "لا تمارسى قوتك على البحر فتجعليه يغرقنى بفعل السحر التعاطفى" ؛ هناك تألق واعٍ فى إبداعية صياغة العبارات ، ولعل السبب فى ذلك هو تكرار الفكرة نفسها ، وهو ما يسفر عن تغيير النغمة فى هذه المقطوعة .

الجملة what it may doe soone (ذلك الذى قد يفعله عاجلاً) يمكن أن يقال عن كل من sea (البحر) و winde (الريح) نظراً لأن الأبيات الوسيطة تتحرك بحكم العادة قُدماً أو دبراً ؛ وإذا كانت الجملة متجهة صوب winde (الريح) فإن النحو السابق يمكن أن يكون "تذرُعاً بالصبر حتى تُعَلِّمَ البحر أن يكون هادئاً" ؛ وهذا يعطى مغزى للمنطق الجاف الذى يتسم ، فى أى حال من الأحوال ، بشكل من أشكال السهولة الغنائية التى فى "لا تبكِ ، وإنما تذرُع بالبكاء" . إن البحر سيفرق بينهم ؛ وربما سيفرقه ؛ وعليه قد يغرقه ، نظراً لأن كل ما يعنيه هو كونه قد افتقدها . إن الريح تنوى winde purposeth أن تذرؤه بعيداً عنها ، وإذا لم تكف هى عن التنهد أُلماً فإنها سوف تعلم teach الريح كيف تفعل ضرراً أكبر more harm وتقلب القارب . ويمكن لنا هنا أن نلاحظ التناقض بين خطر هذا المشهد واستتيائه ، وهو الطلب أو وحشيته والهمهمة الإغوائية الهادئة المؤكدة التى فى صوت العبارة doe too soone (يفعل حالاً) ؛ عند هذا الحد يكون هو قد بدأ يسترضيها .

وأنا أعرف أن دون Donne قد كتب هذه القصيدة قبل أن يقوم برحلته الأولى مع إسكس Essex ، والتى قال : إنه قام بها هرباً من "آلم الحب والعشق الذى يثير الغثيان" ؛ الخيال تافه هنا غير أنه هو الذى ينتج تغيير النغمة فى البيتين الأخيرين ، والفكرة بحد ذاتها فكرة جميلة ، "لقد بلغ تعاطفنا من الكمال حداً يترتب عليه أن يتسبب التعبير عن أى شكل من أشكال الأسف والندم ، فى المزيد من الألم للطرف الآخر أكثر مما يتسبب فى ارتياح لصاحبه ، ولذلك يتعين علينا أن نحاول كل منا أن يسرى عن الآخر" ، ولكن القول بذلك يعنى التخلّى عن وفرة الأسف الصادق الذى كانا يبثان به الحياة فى فراقهما ، أو يعنى محاولة نسيان تلك الطرافة والغرابة الجدلية ، القلبية الذكية (لقد اضطرت الشخصيات الخيرة فى ديكنز اليتيمة إلى أن تبسم أثناء انتخابها ، على هذا النحو) ؛ لقد تحولت اللغة نفسها إلى لغة مسطحة وتفسيرية : إلى حد أنه أوشك على تناول قبعته استعداداً للرحيل . ولكن ربما أكون أظعن فى هذه الرائعة ؛ وكل ما يمكن أن نقوله هنا هو أن عاطفة هذه الرائعة هى التى تستنفد نفسها ؛ فهى تحقق فى النهاية معنى الواقع الذى ينشده الرجل ، كما تُحقق أيضاً شيئاً من راحة البال (٥) .

هذه القصيدة غامضة لأن أحاسيسه كانت مختلطة بشكل مؤلم ، ولأنه شعر أيضاً بأنه لن يكون من الشهامة والكرم ، فى مثل هذا الوقت ، نشر هذه الأحاسيس بصورة واضحة فى ذهنه ؛ يضاف إلى ذلك أن التعبير عن الأسف لحقيقة الافتراق الواضحة هياً تنفيساً واضحاً لاضطرابه ، كما جاءت تشكيلة أحاسيسه المتضاربة التى لا علاقة لها بقصة الحب ، والتى كانت متناثرة فى ذهنه ، جاءت على نحو تستطيع معه أن تصف وتثرى، وتترك أثرها الواضح على هذا التنفيس الغنائى الواضح حتى تجعل منه شيئاً لا ينسى يسهل تذكره .

أمل أن أكون قد أوضحت بذلك الشكل الذى يكون عليه النوع الرابع من الغموض إذا ما اعترض طريقنا بحق ؛ وسأورد هنا المزيد من الحالات الأخف التى وجدتتها أكثر إضاءة .

ماذا لو كان هذا الحاضر هو ليلة العالم الأخيرة ؟

علامة فى قلبى ، أيتها الروح ، حيث تسكنين ،

صورة المسيح مصلوباً ، وتقولين

ما إذا كان هذا الوجه يمكن أن يروّعك ،

الدموع فى عينيه تطفى الضوء المدهش ،

الدم يملأ تكشيراتاه ، الدم الذى سقط من رأسه المخرق .

وهل يمكن لذلك اللسان أن يقضى بإدخالك الجحيم ،

الذى صلى طلباً للعفو عن عدااء أعدائه الوحشى ؟

لا ، لا ؛ ولكن كما فى حبي الأعمى

قلت لكل عشيقاتي الدنيويات ،

جمال حماقة الشفقة ، وحده هو

علامة الصرامة ؛ وعليه أقول لك ،

الأشكال البغيضة موكلة للأرواح الشريرة ،

هذا الشكل الجميل يؤكد عقلاً شغوفاً .

(جون ، سونيتات مقدسة ، ١٣)

الأصل الإنجليزى :

What if this present were the world"s last night?
Mark in my heart, O Soule, where thou dost dwell,
The picture of Christ crucified, and tell
Whether that countenance can thee affright,
Teares in his eyes quench the amasing light,
Blood fills his frownes, which from his pierc"d head fell.
And can that tongue adjudge thee unto hell,
Which prayed forgivenessse for his foes fierce spight ?
No, no; but as in my idolatrie
I said to all my profane mistresses,
Beauty, of pittty, foulness onely is
A sign of rigour; so I say to thee,
To wicked spirits are horrid shapes assign"d,
This beauteous form assures a piteous mind.
(DONNE, Holy Sonnets, xiii.)

القراءة الأولى للبيت الأول تعطى فكرة درامية عن جون دون DONNE صامتاً فى فعل الخطيئة نفسه ، مشدوهاً وقد اعتراه رعب أسود لم يكن ينتظره أو يتوقعه : بفرض أن نهاية العالم جاءت الآن now ؟ ويواصل الواقع عزاءه لنا بعد أن تكون هذه الصدمة قد استحوذت على انتباهنا . ولكن إذا ما نظرنا إلى الوراء ، وسلمنا بالانطباع العام الأمن الذى للآخرة ، نجد أن البيت الأول لا يتناقض معها . لماذا ، قد تكون هذه الليلة هى الليلة الأخيرة ، ولكن الله حنون . ماذا يحدث لو حدث ذلك ؟ فى الفكرة الأولى يتعين على المرء أن يستجمع قواه الذهنية ليجيب على الرب فجأة ، والواقع أن جون دون يتحاشى جدلاً عقيماً قديماً مأخوذاً عن أفلاطون ، ويتعلق

بالتقاليد الغنائية التي احتقرها بون إلى حد ما ، كما أن هذا الجدل هنا أكثر تملقاً
بشكل سخي للشخص الموجه إليه وأكثر تشككاً في الحقيقة العامة أكثر من المناسبات
السابقة التي اكتشف فيها أن الحقيقة العامة قريبة وفي المتناول ورقيقة . ترى ، هل
يكون الإنسان في مراحل العذاب الأخيرة جميلاً ، حتى وإن كان الدم يخفى تكشيراتته ؟
لا يهمنك ذلك ، إنه مسرور ، لقد أبعدنا ذلك تماماً ؛ إن أعظم ما يملكه المرء في هذه
المناسبات هو أن يكون له لسان جاهز ومستعد (٦) .

ثمة شك مماثل يتعلق بالتوكيد يجرى خلال الظهور Apparition، ويتركنا
متشككين في حالتين نفسييتين ؛ كلام أنيس واحتقار خيالي ، مكتوب بدقة لا يستحقها ،
حتى يتسنى لذلك أن يعطيه جواً من أجواء انفصاله عنها واهتمامه بالأدب ؛ صرخة
الآلم والحقد التي تلقى بذلك جانباً .

عندئذ ستبدأ شمعتك المريضة في الانطفاء

الأصل الإنجليزي :

Then thy sicke taper will begin to winke

هذا بيت متخبط مملوء بالغرابة والنم ، ولكنه يفور عليها بمعنى من معاني القوة .
هذا الفوران يصل إلى درجة معينة من الحدة والتكثيف عندما نصل إلى

فكري

أنت تطلبين المزيد ،

وفي نوم زائف سوف ينكمش عنك .

الأصل الإنجليزي :

thinke

Thou call'st for more,

And in false sleep will from thee shrinke.

وذلك مع تساوى مواقع النبر على امتداد البيت ؛ الشاعر كراشو Crashaw
يستعمل إيقاعاً مماثلاً ليوصل به يقيناً باطنياً ساحراً هو ،

وفى صفوفها الأولى تجعلك تسكن .

الأصل الإنجليزى :

And in her first ranks make thee room.

نص جون دون يوصل : "أنا أتكم بصورة جادة تماماً ، عن اقتناع ، ولكن بلا
مبالاة شخصية ، بهذا العلجوم (٧) .

وبعد ذلك يا أسبن المسكينة التعيسة ، هَجَرَكَ

وفى عرق زئبقى بارد سوف ترقدين

شبحية أكثر منى .

الأصل الإنجليزى :

And then poore Aspen wretch, neglected thou

All in a cold quicksilver sweat wilt lye

A verger ghost than I.

النبر هنا واقع على الكلمة neglected (هجر / أهمل) ؛ "يمكن أن تسعدى
بعودتى لو أنك استطعت ذلك" . ولكن

نظراً لأن حبنى قد انتهى

فالأفضل عندى أن تندمى المأ

ثم تظلين بريئة من تهديداتى بعد ذلك .

الأصل الإنجليزى :

since my love is spent

I had rather thou shouldst painfully repent

Then by my threatenings rest still innocent.

يالها من طريقة أبيغرامية (٨) من طرق الوقف ، تضطربنا إلى التفكير فيها وتأملها
، ويا لتفاهة قصة الحب من جراء هذا الاعتراف الأخير بأنها بريئة ! لو كان يهتم بها

بعد لما قال ذلك .

ولكن البيت الأول ، يسميها أولاً وقبل كل شيء القاتلة murderess ، يضاف إلى ذلك أن الطريقة التي يقرأ معظم الناس بها هذه القصيدة تجعل الشاعر متورطاً في الأمر تورطاً خطيراً ؛

عندئذ ستبدأ شمعتك المريضة في الانطفاء

الأصل الإنجليزي :

Then thy sicke taper will begin to winke

("مثلاً تفعل شمعتي الآن ؛ لقد تركتيني مريضاً ومتعباً" ، والجزء الأخير من البيت يفيض غضباً .)

وفي نوم زائف سوف ينكمش عنك

الأصل الإنجليزي :

And in false sleepe will from thee shrinke

("مثلك ، إن أردت أن أفيد من ذلك ، ومثلاً انكمشت عني ؛ باشمئزاز سأحوله إلى رعب" .)

وبعد ذلك يا أسبن المسكينة التعيسة هجرك

الأصل الإنجليزي :

And then poore Aspen wretch, neglected thou

(إنها تكاد تكون صرخة طفل ؛ "لقد وجدت هجراني هكذا أمراً لا يطاق" .)

شبحية أكثر مني

الأصل الإنجليزي :

A verier ghost than I

("أكثر مما أكونه الآن" ، لا "أكثر مما سأكونه عندئذ") ؛ وكون حبه قد انتهى وأنفق فقد أصبح أمراً غير مصدق بشكل يرثى له ؛ فالأفضل عندي أن تندمى ألماً .

الأصل الإنجليزي :

I had rather thou shouldst painfully repent

"(مثلما أندم أنا ، فى ألم ") ؛ والكلمة برىء innocent قد أصبحت تعنى كراهية حاقدة لنفاقها ، لرغبة عاجزة عن إعطاء أى ألم يستطيع هو العثور عليه .

يتحدد معنى الجملة الإنجليزية بدرجة كبيرة عن طريق النبر ، ومع ذلك فنحن نتعلم من المحادثة أن نضع النبر فى مواقع عدة فى آن واحد ؛ وقد يكون بالإمكان قراءة القصيدة استهدافاً للربط بين هاتين الطريقتين اللتين تبرزانهما . غير أن هاتين الحالتين غريبتان وعجيبتان من منظور أن الروايات البديلة تبدو صعبة إلى حد يتعذر معه توحيدها فى تأثير صوتى واحد . فقد يكون المطلوب منا ، ونحن نقرأ بيتاً بطريقة ما ، أن نكون واعين بالآ يُقرأ البيت نفسه بطريقة أخرى ؛ وذلك حتى يتحتم علينا قراءة البيت مرتين إن نحن أردنا قراءته بصوت عالٍ ؛ أو قد يكون المقصود منا هو قراءة البيت بطريقة مختلفة عن حركة الكلام المعتاد العامية وذلك استهدافاً لتضمين الطريقتين فى طريقة واحدة فى آن واحد . تستعمل طرق قراءة الشعر بصوت عالٍ هاتين الطريقتين بنسب مختلفة ، ولكن ربما كان هذان المثالان الأخيران اللذان اخترتهما من جون دون DONNE يحتاج كل منهما ، على حدة إلى هاتين الطريقتين وحدهما . والمثال الذى أورده هنا عن هوبكنز HOPKINS يوضح الحالة الأولى وهى مفروضة ضمن الحالة الثانية .

مارجريت ، هل أنت حزينة

لسقوط أوراق جولاجروف ؟

الأوراق ، مثل أشياء الإنسان ، أنت

بأفكارك الجديدة تهتمين ، هل تستطيعين ذلك ؟

أه ، كلما كبرت سن القلب

فإنه يصل إلى مثل هذه المناظر ببرود أكثر ؛

بالتدريج ، ولا يدخر تنهيدة

برغم وجود عالم من وجبة ورق غاية الشحوب ؛
ومع ذلك ستبكين وتعرفين السبب .
الآن ، يا طفلى ، الاسم لا يهم .
ينابيع الأسف هي الشيء نفسه .
وليس في القلب ، لا ، ولا عبّر العقل
عما سمع عنه القلب ، وما خمنه الشبح :
إنه الدمار الذى ولد الإنسان من أجله ،
إنه ذلك الذى تحزنين من أجله يا مرجريت .
الأصل الإنجليزى :

Margaret, are you grieving
Over Goldengrove unleaving?
Leaves, like the things of man, you
With your fresh thoughts care for, can you ?
Ah, as the heart grows older
It will come to such sights colder
By and by, nor spare a sigh
Though world of wanwood leafmeal lie;
And yet you will weep and know why.
Now no matter, child, the name.
Sorrow"s springs are the same.
Nor mouth had, no, nor mind express"d,
What heart heard of, ghost guess"d:
It is the blight man was born for,
It is Margaret you mourn for.

العبارة will weep يمكن أن تعنى : "يصر على البكاء ، حالياً أو لاحقاً" ، وقد تعنى : "سوف يبكى فى المستقبل" . الكلمة know (يعرف) يمكن أن تتبع الفعل will (سوف) شأنها شأن الفعل weep (يبكى) وبذلك يصبح المعنى : "أنت تصرين على المعرفة ، أو أنت ستعرفين" أو قد يكون المعنى : "أنت تعرفين فعلاً سبب بكائك ، أو تعرفين السبب الذى سيجعلك تبكين فى المستقبل ، أو تعرفين الأسباب التى تجعلك تصرين على البكاء" ، أو ، قد يكون المعنى فى صيغة الأمر ، "اصغ إلى وسوف أخبرك بالأسباب التى تجعلك تبكين ، أو التى ستبكين بسببها مستقبلاً ، أو التى ستجعلك تصرين على البكاء ، أو التى تجعلك تصرين فعلاً على البكاء" . ومن رأى السيد / ريتشاردز الذى اقتبس عنه ما أقول به هنا (النقد التطبيقي ص ٨٣) : إن الغموض الذى يكتنف الكلمة will (سوف) يزول بسبب النبر الذى يضعه هوبكنز على هذه الكلمة ؛ والكلمة تبدو لى هنا زائدة الحدة (منبورة) . الواقع ، أنه عندما يكون النبر واقعاً على كل من weep (يبكى) و and (واو العطف) فإن ذلك يجعل الفعل will (سوف) فعلاً مساعداً فقط ، أما إذا كان النبر واقعاً على الفعل will (سوف) نفسه فإن ذلك يجعل معنى الفعل "يصر على" insist upon . ومع ذلك فإن معنى الاستقبال يمكن فرضه أيضاً على هذه الطريقة الأخيرة لقراءة البيت ، وذلك إذا ما كان التركيز أو النبر على زمن البيت النحوى ، أو بمعنى آخر إذا كان البيت يركز على التناقض بين نوعين من البكاء ، أو إذا كانت القراءة تضم الكلمة know (يعرف) إلى الكلمة weep (يبكى) ، أو إذا كان التناقض بين نوعين من المعرفة . وهنا ، من المفيد أن يكون النبر أو التركيز على الزمن النحوى عند هذه اللحظة الحرجة ، نظراً لأن هذين التناقضين ووحدتهما هما اللذان يصنعان مغزى القصيدة .

ومن الصعب الاستمتاع بالنبر عندما يكون على الفعل are (يكونون) ، الذى أدخله الشاعر إلى الجملة ؛ وبذلك أرى المعنى على أنه : "ينابيع الأسف ، التى هى واحدة دوماً ، بعيداً عن موقفنا من هذه الينابيع وبعيداً أيضاً عن درجة وعينا لهذه الينابيع ، موجودة دوماً" ، بصورة دائمة كما لو كانت مطلقة .

نوعا المعرفة : النوع الحدسى والنوع الفكرى ، يشكلان من جديد نوعين من الغموض فى الدوييت الذى يلى ذلك مباشرة ؛ وقد يساعد ذلك على إثبات أن هذين

النوعين من المعرفة موجودان فعلاً في البيت الذي يدور عن الفعل will (سوف) . الفم mouth والذهن mind قد ينتميان إلى مارجريت أو إلى أى شخص آخر ؛ العبارة "ما سمع القلب" what heart heard of تتحرك قبلاً أو دبراً ؛ الكلمة ghost (شبح) التى تعنى بحكم موقعها النحوى ، كلا من أعماق اللاشعور (اللاوعى) والروح الواعية بالضرورة ، هذه الكلمة تعيد إلى الذهن خلود القبر وتحويم القبر الحزين . "لم يقم فم إنسان غيرها بإخبارها عن ، ولم يقم ذهن إنسان غيرها بالتلميح لها عن ، حقيقة الخاود ، التى لم ي اخترعها بالفعل سوى خيالها هى ، والتى يمكن لروحها هى شخصياً أن تتنبأ بها" . "لم يذكر فمها الموت قط ؛ إنها لم يحدث قط أن طرحت الفكرة على نفسها حتى يمكن أن تكون واعية لها ؛ ولكن نظراً لأن الموت كان جزءاً من جسمها ، ونظراً لأن الموت طبيعى لأعضائها ، فإنه (الموت) كان معروفاً من قبل أعماق ذهنها المبهمة باعتباره نذيراً" . والمغزى الذى أرمى إليه من هنا لا يتمثل فى أن الشاعر قد ظهر هاتين المعرفتين على أنهما مختلطتان إلى الحد الذى يجعله يصير ويلج على أنهما دأنا شيئاً واحداً ، وإنما يتمثل فى أن هاتين المعرفتين كان بالإمكان تمييزهما .

هناك مثال أكثر خفوتاً على نوع الغموض الذى نحن بصددده فى هذا الفصل ، نجده فى واحدة من مقطوعات ألكسندر بوب الشعرية الرائعة عن الأرامل النبيلات ، تلك المقطوعة التى تنفرد بدرجة من الجمال الحسى الذى من المفروض أن يكون فى غير متناول قواه وقدراته :

مثمما تمسك الشياطين السبتيات لا للمرح وإنما للنكاية ،

كذلك هؤلاء يفعلن فى ليلهن السعيد البائس ؛

وعليه تنزلق أشباح الجمال دائرياً دائرياً ،

وتحوم على الأماكن التى مات فيها شرفهن .

أنظر كيف يكافى العالم محاربيه القدامى :

شباب من المرح ، وشيوخه من لعب الورق .

حسن بلا غرض ، حذق بلا هدف ،

شباب بلا محبين ، عجوز بلا صديق ؛
عاطفتها غندور ، وجائزتها سكيرٌ
حية مثار للسخرية ، وميتة منسية .
(مقال عن النساء ، القسم الثانى ، ٢٤٥)
الأصل الإنجليزى :

As hags hold sabbats, not for joy but spite,
So these their merry miserable night;
So round and round the ghosts of beauty glide,
And haunt the places where their honour died.
See how the world its veterans rewards.
A youth of frolics, an old age of cards.
Fair to no purpose, artful to no end,
Young without lovers, old without a friend;
A fop her passion, and her prize a sot;
Alive ridiculous, and dead forgot.
(Essay on Women, EP. II. 245)

الكلمتان المسطحتان الصغيرتان اللامباليتان fop (غندوره) و sot (سكيره)
تعطيان الذروة المخيفة لهذه المقطوعة انطباعاً بكراهية محمومة لا يمكن السيطرة عليها ؛
هاتان الكلمتان إن قدر لهما أن يكملا البيت ، وأن يعطياه وزنه ، فى ضوء ما يتطلبه
معنى هذا البيت ووضعه ، لا يمكن إسقاطهما بنفس القدر من الاحتقار التحليلي الذي
يبدوان به على الصفحة المطبوعة ؛ هاتان الكلمتان لا بد من أن نرمى بهما شخصاً
نتصوره وكأنه أمامنا ، ونعرف أنه لا يطبق هاتين الكلمتين . ولو اعتبرنا كل بيت من
بيتى الدوبيت وحدة مستقلة فإن الدوبيت لا يعد مطلقاً أكثر من مجرد حصان هزاز ؛
ولكن القصور المترتب على هذا التسطح ضرورى ليعطى هذا الشخص قوة ؛ ولم يحدث
قط أن حظى الدوبيت برقة التضمين أكثر مما هو مفروض هنا من قبل ثقل وعاطفة

المعنى المنقول وحسب . الشيء الذى يفرض نفسه فى هذه المقطوعة هو أنه يربط فى داخلها ما بين حالتين عقليتين متميزتين تميزاً واضحاً ؛ الدقة صعبة الإرضاء التى يجرى بها تناول الموضوع ؛ والشفقة والمرارة والرعب التى يتحتم علينا تصور الموضوع فى ضوءها .

فى النوع الثالث من الغموض ، نجد حالتين عقليتين مختلفتين ، توضعان جنباً إلى جنب ، ونجعل بينهما صلة كما لو كانت عن طريق التعميم ؛ وفى النوع الرابع تؤثر الحالتان وتتأثران ببعضهما لتنتجا شيئاً يختلف عن كل منهما ، ويكون رد الفعل هنا على شكل انفجار .

وأنا أتكلم عن "الجمال الحسى" ، انطلاقاً من تفكيرى فى الدوبيت الثانى المقتبس ، ذلك الدوبيت الذى يمكن أن نطبق عليه تحليلاً لفظياً أكبر . فالأرامل النبيلات dowagers يمكن أن تنزلن glide متدورات round متدورات round لأنهن مازلن يرقصن ، أو مجرد ، كونهن مثبتات فى طاولة الورق فى الدوبيت الذى يلى ذلك ، نظراً لأنهن يستمررن ويستمررن ، فى حركة دائرية ، فى الذهاب إلى نفس غرف الجلوس . وبهذه الطريقة يمكن تصور الأرامل النبيلات على أنهن لا تزلن ترقصن ومع ذلك فى عمر ، كان يتحتم عليهن ، معه فى تلك الأزمان ، أن يتوقفن عن الرقص . فى البداية جرى الحديث عن الأرامل النبيلات باعتبارهن أشباحاً ghosts لجمالهن الميت beauty ، ثم نعرفهن بعد ذلك وهن لا زلن يرقصن ، نظراً لأن الأشباح ghosts التى من هذا القبيل يمكن أن تظل تردد ذلك الذى فعلته فى الحياة ؛ ولكن فى البيت الذى يلى ذلك هن أشباح ghosts لشرفهن honour الميت ، يحومن haunting فى مكان من الأماكن a place فقط ، كما أن غرفة الباليه ليست كمثّل طاولة الورق . (وعلى كل حال ، فإن هذه الأماكن places ، هى الأماكن نفسها من الناحية العملية ، ومن ثم يوجد هنا شكل من أشكال الغموض المستقل فيما يتعلق بفقدان الأرامل النبيلات لشرفهن honour عن طريق الخداع والغش على طاولة الورق أو عن طريق ضرب المواعيد الغرامية غير الشرعية فى غرفة الباليه .) والنتيجة التى تترتب على ذلك ، هى أن البيتين لا يمكن أن يمضيا ببساطة مثلما يدعيان ؛ الكلمة ghosts تعنى شيئاً مختلفاً فى كل بيت ، كما يتعين علينا فى كل حالة من هذه الحالات ترجمة البيت إلى شىء يقال عن السيدات

العجوزات ، وإلا فإن الإنتقالات لن تجدى . ولكن المرء معتاد على عملية الترجمة المباشرة هذه فى أشعار الزينة الرشيقية الوردية فقط ، وبذلك يمكن أن تكون هذه الترجمة المباشرة باروديا ^(٩) للطريقة التى كان يمكن التعبير من خلالها عن تحية شجاعة للسيدات ، كما يصبح لهذه الباروديا مسحة فاضحة كالحة لكونها رومانسية وساحرة .

يجب ألا أنكر هنا أن شبح ghost الجمال beauty الميت يمكن أن يحوم على المكان الذى مات فيه شرفها honour ، مثلما هى قد تحوم على المكان الذى يكون قد حدث فيه شىء يهملها . إذا ما قرأنا الدوبيت على هذا النحو ، نحس فيه لمسة ذلك الشكل من الألمعية الذى يغطى الجملة بالكلمة غير المنتظرة أو المتوقعة ؛ "يجوز أن نظن أنها كانت مكروبة تماماً نظراً لفقدانها جمالها ؛ ولكن مهلاً إن ضمير المرأة العجوز هو الذى يقلقها ، ومن الحق أن يفعل ذلك" . ومع ذلك ، فأنا أجد قراءة الأبيات على هذا النحو أمراً صعباً جداً ؛ إذ أنها تقف متوازية تماماً ومتباعدة ، ونقرأها وكأنها صفة بعد أخرى .

ويجوز لنا أن نقول بفعل هذا التوازي أيضاً : إن الجمال beauty والشرف honour يعاملان باعتبار كل منهما نتيجة طبيعية ضرورية للآخر ، وإن الاسمين يجرى استعمالهما فى البيتين لمجرد التنويع (كما لو كان الأمر مجرد اهتمام المعجم القديم بالمرادفات) ؛ إلى حد أن أشباح الجمال ghosts of beauty تصبح أشباح الشرف ghosts of honour ، وكان من الضرورى أن تفقد خصائصها فى المكان نفسه .

الجمال والشرف عندئذ متماثلان ، إلى حد أننا نجد أنفسنا ، وهذه مفاجأة نحن قادرون على تبريرها ، فى قصص عالم الجن عند سبنسر Spenser ذلك العالم الذى يقوم على المثالية الحسية . هناك شكل من أشكال الرنين الخفى فى هذه الأبيات ناتج عن صراع هذا التداعى ؛ وفى غضب محموم ، يشبه رفاصات الباخرة وهى تتسابق على صفحة الماء ، يجد ألكسندر بوب نفسه وكأنه قد ركب شيطان بفعل هذه المخلوقات المسكينة ؛ هذه المخلوقات تثير فيه مشاعر قوية لا مبرر لها ، عن الضياع ، والعبث الذى لا مفر منه ، الذى لا يمكن أن يشبعه أى تنمر بالموضوع .

لم يكن وردسورث شاعراً غامضاً ؛ نقل حب البساطة المفرط تعقيده إلى اللاشعور ، حب البساطة المفرط هذا لم يسمم سوى مصادر الفكر ، فى المستنقعات المرتفعة فى الجبال ، وحدد بأكبر قدر من البساطة الاضطرابات الأساسية للعقل . ولكن وردسورث يستعمل فى بعض الأحيان ما يمكن أن نطلق عليه اسم ضروب الغموض الفلسفية وذلك عندما لا يكون متاكداً من المدى الذى يمكن أن تصل إليه هذه العملية . فى النوع الثالث من الغموض اكتشفنا استعمالات ثانوية للغموض فى النكات ؛ أما النوع الرابع فيشتمل على تطبيقات الغموض الانتقائية . ومن هنا فإن درجة وحدة الوجود التى تنطوى عليها بعض من أشهر مقطوعات وردسورث تعتمد ، إلى حد كبير ، على ذوق القارئ ، الذى يستطيع أن يفرض النحو بلا صعوبة حتى يتسنى له أن يعلى آراؤه الخاصة ويرفعها عالياً .

لأنى تعلمت

النظر إلى الطبيعة ، لا كمثل ساعة

الشباب عديم التأمل ؛ وإنما لأتسمع فى معظم الأحيان

موسيقى الإنسانية الحزينة ، الساكنة ،

لا خشنة ولا صرير لها ، برغم أن لها قوة كافية

فى التطهير والإخضاع . ولقد استشعرت

وجوداً يزعجنى بمرح

الأفكار المتسامية ؛ شعوراً بالتسامى

بشيء مبثوث بئاً أكثر عمقاً ،

مسكنه هو ضوء الشمس الغارية ،

والمحيط المستدير والهواء الحى ،

والسماء الزرقاء ، وفى ذهن الإنسان :

حركة وروح ، تُسَيَّرُ

الأشياء المفكرة جميعها ، جميع أجسام الفكر كله
وتتخرج خلال الأشياء كلها .

(ديرتتزن)

الأصل الإنجليزى :

For I have learnt
To look on nature, not as in the hour
Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity,
Nor harsh nor grating, though of ample power
To chasten and subdue. And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.

(Tintern Abbey.)

لا يكفى القول بأن هذه الأبيات توصل الحالة النفسية المقصودة بطريقة جميلة ؛
إذ يبدو أن وردسورث مؤمن بنظرياته ومعتقداته الخاصة ويريد أن يعرف الناس ماهية
هذه النظريات والمعتقدات . ويصبح من المعقول ، بناء على هذا ، أن نستخلص من هذه
المقطوعة أفكاراً محددة عن العلاقة بالرب وبإنسان وبالطبيعة ، علاوة على أفكار عن
الوسائل التى يمكن بها تعرف العلاقات التى من هذا القبيل .

وعندما نحاول ذلك يواجهنا العديد من النقاط النحوية الصعبة . إذ لا نستطيع تبين ذلك المبتوث بنأ أكثر عمقاً *more deeply interfused* كما لا نستطيع أيضاً تبين المشبه به . وليس من الواضح أيضاً ولا من المؤكد أن كانت موسيقى الإنسانية *music of humanity* هي الوجود *presence* نفسه ؛ موسيقى الإنسانية والوجود مفصولان بالكلمة *and* (واو العطف) وبعلامة وقف تام . وربما لاحظنا أيضاً ، أن الكلمة *in* (فى) تميز ، برغم خفوت هذا التمييز ، عقل الإنسان *mind of man* عن الضوء *light* ، وعن المحيط *ocean* وعن الهواء *air* وعن السماء *sky* ؛ وهذا يغلب عليه أن يفصل الشكل حركة *motion* وروحاً *spirit* عن الشكل وجود *presence* وشيء ما *something* ؛ ومع ذلك قد تظل كل هذه الأشكال متماثلة مع الشكل موسيقى *music* . ولربما يكون وردسورث قد استشعر *felt* شيئاً ما *something* مبتوثاً *interfused* بنأ أكثر عمقاً *more deeply* من الوجود *presence* الذى كان يزعجه *disturbed him* ؛ يبدو أننا هنا نرى الرب يتجلى للباطنى بصفة خاصة ، ولكن مع كونه علياً دوماً فى كل خلقه (١٠) . أو قد يكون الـ شيء ما *something* مقابلاً للوجود *presence* (الإحساس *sense* مساوياً للفرح *joy*) ؛ وبذلك يكون الاثنان مبتوثين بنأ أكثر عمقاً *more deeply inter-fused* من موسيقى الإنسانية *music of humanity* ، ولكنها بطريقة واحدة من الناحية الظاهرية . هذه الرواية تتصور الرب فقط علياً فى خلقه ، ويؤثر فى الشاعر بالطريقة نفسها التى يؤثر بها فى كل شيء آخر ؛ أو قد تتصور الرب مثلاً يتخيله الشاعر علياً فى خلقه ، بالطريقة نفسها التى نتخيل بها الموسيقى الإنسانية *music of humanity* . من هنا ، تصبح الرواية الأولى مسيحية ، فى حين تصبح الرواية الثانية قائمة فى بعض أجزائها على وحدة الوجود ، بمعنى أنها لا أدرية *agnostic* إلى حد ما . ومرة أخرى ، نجد أن الـ شيء ما *something* يمكن أن يسكن فقط فى الأشياء الطبيعية المذكورة ، التى تنتهى فى السماء *sky* ؛ من هنا لا يمكن لنا أن نتعرف الحركة *motion* والروح *spirit* على أنهما مبتوثتان *interfused* فى الطبيعة ، كما هو الحال بالنسبة لـ الشيء ما *something* ؛ معنى ذلك أن الحركة والروح هما شيئان شيطان فى ذهن الإنسان *in the mind of man* . وفى ذات الوقت نجد أن هذين الشيئين مشابهان لـ الشيء ما *something* ؛ وعليه فإن وردسورث إما يشعر *feels* بهما أو يستشعر إحساساً بهما *feels a sense* . ومع مثل هذه القراءة يمكن للصوت أن يرتفع بشيء

من الانتصار على عبارة عقل الإنسان mind of man ؛ فالإنسان له روح عالية بطبيعتها بالطريقة نفسها التي لروح الرب ، كما أن هذه الروح مستقلة أدبياً عن الإنسان . أو قد يسكن dwell ال شيء ما something فى عقل الإنسان in the mind of man ؛ وتكون الحركة motion والروح spirit فى تقابل معه ؛ ومع مثل هذا الترتيب غير الحظيظ فإن الرب الذى هو نفسه الطبيعة يخضعنا على الفور للحمية determinism وللقدرية predestination .

إلى هنا أكون ما زلت أتناول ضروب الغموض النحوى بالفحص والدراسة ، ولكن الأبيات الثلاثة الأخيرة تعترف بشيء من الشك فى الهدف من ذلك الذى يبدو تمييزاً ليس له صلة بالموضوع . وسواء كان الإنسان أو أى شكل آخر من أشكال الرب هو الفاعل هنا ، فإنه يميز بين الأشياء things التى هى مفاعيل objects أو فواعل subjects للفكر thought ، هذه المفاعيل والفواعل هو الذى يُسَيِّرُها impels ؛ كما أن الأشياء things التى لا هى بالمفاعيل أو الفواعل للفكر thought ، فإنه يتدحرج rolls فقط خلالها . (وأنا لست متأكداً من الوضع المنطقى للأشياء things التى ليست مفاعيل للفكر thought التى يفكر thinking فيها وردسورث هنا ؛ فهو ، قبل كل شيء ، لا يفكر تفكيراً جاداً ، وبذلك يمكن أن يكون الحال على ما يرام .) والميزة الوحيدة التى أستطيع تبينها فى هذه المفارقة هى أنها سرعان ما تجعل الروح spirit ذكية وبلا ذكاء ؛ فى الحال نجد أن الرب والطبيعة ؛ يسمحان لنا بأن نعرفه على أنه هو الثانى دون مساومة على وصفه بأنه هو الأول ^(١١) .

وفى واقع الأمر ، سواء كانت هذه الأبيات تتضمن أو لا تتضمن قدراً كبيراً من الحكمة ، هذه الأبيات المشوشة ، التى تتكلم كلاماً سطحياً ، فإن ذلك قد يوصل طريقة يمكن بها استعمال تناقضاتها ، وبذلك يمكن أن تعمل عمل العقائد . والأسباب التى تدعونا إلى أن ننكر على وردسورث هذا المصدر من مصادر القوة تتمثل فى أن وردسورث يتكلم كما لو كان مالكا لعقيدة أو قانون يمكن به إجراء مصالحة بين أنصاف العبارات التى يستعملها ، فى حين أنه ، عندما تكون عقيدته أو قانونه محدداً ، يجد أن أنصاف العبارات هذه ضرورية للحفاظ على عمل هذه العقيدة أو القانون فى وضع حرج . أن هناك شيئاً من الخلط حول هذه المحاولة التى تستهدف الرفع والإعلاء

مع أنها ليست ملّية denominational ، أو إن شئت فقل : المحاولة التي تستهدف وضع قدر من وحدة الوجود أمام قرائه لا يصيبهم بصدمة . وهنا أجدنى احتج من جديد بآنى استمتع بهذه الأبيات إلى حد كبير جداً ، واكتشف ، مثل أى شخص آخر ، بآنى أعياها وأتذكرها ؛ ربما كان الخلط أمراً ضرورياً لـ وردسورث ، إن قدر له الحفاظ على موقفه الشعري الخاص به . والواقع أننى ، بدراستى للمثال فى هذا الفصل من الكتاب ، أكون قد أثبت أنى اعتبر الخلط ضرورة متأصلة ، لم يكن يعياها عندما تحققت . ولكن ، قد يوضح هذا المثال الأخير الطرق التى يمكن بها استعمال هذه المناهج methods لاتهم شاعر باعتراف آراء مشوشة بدلاً من امتداح تشابك وتعقد نظامه العقلى . وهنا يتعين على أن انتقل إلى الفصل التالى حيث المزيد من أنواع التشوش المستمرة .

الهوامش

(١) فى تقديرى ، أننا يمكن أن نقول : إن الفاصلة بعد الكلمة exceed (يفوق) تعد من قبيل الأخطاء المطبعية ، أو قد يكون المقصود منها لفت الانتباه إلى الكلمة والإيحاء بأن W. H. تفوق فى عدة طرق وليس فى طريقة واحدة . ولكن إذا ما اعتبرنا الفاصلة خطأ مطبعياً يظل التعقيد الشعورى موجوداً هناك .

(٢) القبر عبارة عن تأبين رسمى من قبيل ذلك الذى يكتب على شواهد القبور ، فى حين أن المزايا الحقيقية للإنسان إنما تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأخطائه التى لا يمكن ذكرها فى إطار أسلوب رسمى أو مديح . وأنا لست متأكداً الآن أن ضروب غموض الكلمات وكذلك غموض النحو تضيف الكثير جداً لما يكون واضحاً تماماً باعتباره تيمة من التيمات . أما مسألة أن الإحساس الذى وراء القصيدة هو شكل من أشكال تكافؤ الصندين فأمر لا يمكن إنكاره

وتحسباً لتفسير ذلك ، فقد أوردت تحليلاً آخر كاملاً لواحدة من سونيتات شكسبير (٦١) فى الفصل الثانى (ص ٤٥) تأسيساً على أنها تحتوى على قدر أقل من الوقاحة التى اقترفها شكسبير مع و . هـ . W. H. ، عن هذه السونيتة .

(٣) مقطوعات القصيدة الثلاث مقتبسة ومدروسة كل على حدة .

(٤) تنتابنى الدهشة حول ما إذا كان جون دون Donne قد تعدد ترك هذه المضامين التخيلية مبعثرة ، حتى وإن كانت القصيدة مكتوبة لزوجته . فربما كان يخشى أن تتخلى عن زواجها الطائش .

(٥) يبدو محتملاً على أقل تقدير أنهما قد اختارا ألا يتسببا فى الإضرار ببعضهما أكثر مما هما فيه ؛ ويبدو أنه قد شفى نفسه وعالجها من بعض شكوكه السابقة . وأنا ما زلت عند رأى أن هذا التحليل صحيح .

(٦) أسجل استيائى من هذه القصيدة ، ولكنها لا علاقة لها بضرب الغموض الذى نحن بصددده هنا .

(٧) العلجوم : ضفدع الطين (المترجم)

(٨) أبيغرامى : ساخر لاذع (المترجم)

(٩) الباروديا : parody محاكاة على سبيل السخرية (المترجم)

(١٠) أو قد تمثل إحداهما الوثنية (الطقس الدينى المحلى لمناظر البحيرة على سبيل المثال) وتمثل الأخرى العقيدة الأخرى الأكثر إحارة (المبتوثة بثأ أكثر عمقاً) الذى يجعلها وردسورث تدعم العقيدة الأولى .

(١١) أثارت وضاعة والتواء هذه المقطوعة استياء النقاد ، وأتمنى أن أكون قد توصلت إلى شيء مرض وعاقل أقوله بعد كل هذه السنوات الطوال . وقد كتبت الأنسه م . س . برادبروك تقول : أن الأسماء الواقعة بعد علامة الوقف التام هى كلها من قبيل البديل ، نظراً لأن تيمة المقطوعة هى تسامى علاقة الفاعل - المفعول .

ومن رأى ، أن وردسورث قاصد للنحو أن يسير هذا المسرى . ولكن من المؤكد ، حتى وإن كانت الجمل فى موقع البديل ، فإنها لا بد أن تكون قابلة للتمييز بشكل أو بآخر ، وإلا فلماذا تعين قولها الواحدة بعد الأخرى ؟ ويوسعنا أن نورد رواية أكثر تعاطفاً عن الخلفية الفلسفية لـ وردسورث ، ومما لا شك فيه أنه لو كان كتاب أى . إى . ريتشاردز كولردج والخيال لم ينشر بالفعل لكنت قد كتبت شيئاً مختلفاً تماماً . ولكن يبدو لى ، أننا إذا ما أخذنا العقيدة مأخذ الجد تحول التعبير عنها إلى بلاغة سائبة غير محكمة .

(٥)

يحدث الغموض من النوع الخامس عند اكتشاف المؤلف لفكرته أثناء عملية الكتابة ، أو عندما لا يكون ممتلكاً لها كلها في ذهنه في آن واحد ، كأن يكون هناك ، على سبيل المثال ، تشبيه لا ينطبق على شيء انطباقاً دقيقاً ، وإنما يقع في منتصف الطريق بين شيئين أثناء تحرك المؤلف من أحدهما إلى الآخر ^(١) . وشكسبير يفعل ذلك بصورة مستمرة كما في :

طبائعنا تطاردُ

مثل الفئران التي تنهبُ سُمِّها المناسب

شراً عطشان ، عندما نشرب نموت .

(مقياس بمقياس ، الفصل الأول ، المشهد الثاني)

الأصل الإنجليزي :

Our Natures do pursue

Like Rats that ravyn downe their proper Ban

A thirsty evil, and when we drinke we die.

(Measure for Measure, I. ii.)

من الواضح أن الفكرة الأولى كان مفادها أن الشهوة نفسها هي السم ولكن تقديم الكلمة proper بمعنى 'مناسب للفئران' ، برغم أن لها أيضاً إحياء غير ذي صلة بالموضوع مفاده 'صحيح وطبيعي' ، وكذلك ذكرى أكثر دقة لتلك السموم (التي هي السموم الفسفورية في أيامنا هذه) التي صممت لمنع الفئران من النفوق ، داخل الكسوة الخشبية السنديانية ، كل ذلك أدى إلى إنتاج الصورة الذهنية الأعظم والأقل

اعتياداً ، التى يماثل فيها تناول السم سقوط الإنسان ، كما أن شرب الماء وحده ، تلك الوظيفة الإنسانية الطبيعية والصحية ، هى التى لا يمكن تجنب تحاشيها ، وهى التى تسبب الموت . وعن طريق التأمل ، عندئذ ، تصبح العبارة proper bane (السم المناسب) غامضة ، نظراً لأنها تعنى الآن الماء كما تعنى السم أيضاً .

فورد Ford متيم أيضاً بهذه الوسيلة ، ويحتمل أن يكون ذلك من قبيل المحاكاة والتقليد :

جيوفانى . الآن ، الآن ، أعمل الأفكار الخطيرة على بقع سامة ؛

فليكن الكل رجلاً ، روحى ؛ لا تدع لعنة

الوصفة القديمة تنتزع منى مرارة

الشجاعة ، التى تلف الموت المجيد :

وإذا ما تحتم على أن أتداعى مثل شجرة السنديان مكتملة النمو ،

فإن بعض الأعشاب التحتية فى سقوطى الثقيل

سوف تنسحق إلى نتف ؛ وسوف تموت معى هذه الأعشاب .

(من المؤسف أنها عاهرة، الفصل الخامس، المشهد الثالث، النهاية.)

الأصل الإنجليزى :

GIOVANNI. Now, now, work serious thoughts on

Baneful plots;

Be all a man, my soul; let not the curse

Of old prescription rend from me the gall

Of courage, which enrolls a glorious death:

If I must totter like a well-grown oak,

Some undershrubs shall in my weighty fall

Be crushed to splits; with me they all shall perish.

(*Tis Pity*, v. iii. end.)

الكلمة gall (مرارة / حقد) استخدمت فى المرة الأولى بمعنى 'روح الاستياء والأسف من اللعنات' ، التى هى المرارة التى تشكل جزءاً أساسياً من الرجل الكامل . (نعانى المرارات : عطيل ، الفصل الرابع ، المشهد الثالث - ٩٣) ، ولكن الكلمة نفسها فى البيت الذى يلى ذلك مستعملة لتوحى بمعنى 'مرارة السنديان' (رد فعل السنديان oak على الاستثارة) ، وهنا نجد فكرة الثأر تحول إلى قوة سقوطها falling على الناس ، سواء أكان هؤلاء الناس مرتكبين أو غير مرتكبين لأخطاء ضد هذه الفكرة . ولكن فيما بين هذين المعنيين المحددين تبدو الكلمة enrolled (لف) بمثابة شحوب للبؤرة ؛ أنه يفكر فى موقفه هو نفسه ، بدلاً من تفكيره فى الاستعارة ، كما يحافظ على لغة الاستعارة باعتبارها أمراً من أمور الشكل .

الموت المجيد glorious death يمكن أن يلف enrolled على لفافة scroll الشهرة ، حتى يمكن للكلمة أن تقف مستقلة بذاتها ؛ أو أن المرء ، إذا ما نظرنا إلى الخلف ، فقد يكتسب قوة لقاء موت مجيد glorious death من طريق كونه يستحم فى هذا الموت ، وبدعم من فترة قصيرة من المرارة إلى حد أن المرارة gall قد انتزعت rent ، (فى ظل النتائج العكسية) من حدودها فى الذهن المنظم ، عن طريق كونه ملفوفاً rolled ب ، أو ملفوفاً حول بواسطة ، المرارة gall ؛ أو إذا ما نظرنا إلى الوراء ، فقد يكون السنديان oak نفسه هو الذى يتدحرج rolls إلى الأسفل ، نحو الموت وفوق الضحايا . قد نقول : إن هذا خيالى ، وأنه كان يبحث فقط عن كلمة تحتوى على الحرف 'ر' وتحفظ الأسلوب ، ولكن فى مثل هذه الحالة فإن هذه التدايعات والارتباطات هى التى تفسر الطريقة التى أدت إلى ورود هذه الكلمة بصفة خاصة على ذهنه . وأنا لا أزعم أننا يتعين علينا أن نعبر عن إعجابنا بهذه المقطوعة لمجرد أنها تقبل الشرح والتفسير^(٢) .

شاع هذا النوع من الغموض إلى حد ما فى القرن التاسع عشر ؛ وهناك مثال على هذا النوع ، فى قصيدة القبرة skylark التى كتبها شيلي Shelley ، والذى تناوله إليوت Eliot بالمناقشة . وأخشى أن تكون النقاط التى برزت أكثر مما كنت أتذكره عن هذا المثال .

المساء الوردى الشاحب

ينصهر من حول طيرانك ؛

مثل نجمة من السماء ،
في وضع النهار
أنت غير مرئية ، ومع ذلك أسمع صرختك سروراً -
حادة مثل سهام
ذلك الكوكب السيار الفضى
الذى يضيق مصباحه المكثف
واضحاً في الفجر الأبيض
إلى أن نرى بصعوبة ، فنشعر أنها هناك .
كل الأرض والهواء
مع صوتك يكون مرتفعاً
مثلاً ، عندما يكون الليل عارياً ،
من سحابة وحيدة .
والقمر يطر أشعته ، وتفيض السماء .
الأصل الإنجليزى :

The pale purple even
Melts around thy flight;
Like a star of Heaven,
In the broad daylight
Thou art unseen, but yet I hear thy shrill delight-

Keen as are the arrows
Of that silver sphere
Whose intense lamp narrows

In the white dawn clear,
Until we hardly see, we feel that it is there.

All the earth and air
With thy voice is loud,
As, when night is bare,
From one lonely cloud

The moon rains out her beams, and Heaven is Overflowed.

زعم السيد / إليوت أنه لا يعرف ذلك الكوكب السيار sphere ؛ إذ بوسعنا أن نعتبره نجماً star، وذلك من منظور النحو . ولكن التشبيه يستمر في تعثره خلال المقطوعة الثانية والقافية السيئة clear-there-air دليل على ذلك . ومن هنا يصبح الكوكب السيار sphere هو القمر moon ؛ كما أن النهار يزيد من خفوت كل من القمر moon والنجم star. وهذه المقطوعة الشعرية تنطوي على شكلين نحويين هما : 'سرورك عارم مثل سهام الكوكب السيار sphere' و 'برغم أن سهام الكوكب السيار حادة جداً (فيما يتعلق بالمسافة الطويلة) ، فإننا حتى عندما نكون بعيدين بالقدر الذي يبعدنا عن أن نصبح في مرمى الإصابة فنحن لا نزال نستشعر وجود جمال هذا الكوكب السيار' . والبيت الأخير من المقطوعة يمكن أن يكون معناه : 'نحن نحس أن سرورك موجود هناك منذ فترة طويلة ، إلى أن يصعب علينا رؤيتك في الحقيقة' . أو الذي يضيق مصباحه إلى أن يقال أننا نكاد لا نراه ، إلى أن يقال بحق أننا نحسه هناك' . كل ما قلناه هنا يناسب تماماً التشبيه الأول ، الذي فيه القبرة lark ، خارج مجال البصر ، ولكنها لا تزال مسموعة على شكل سلسلة من الأنغام الفضية ، والذي تُشَبَّه فيه القبرة بنجم star ، الذي هو بنوره كوكب سيار وضوؤه فضي ، بعيداً عن مرمى البصر أثناء النهار ولكنه لا يزال يردد بصوت خافت موسيقى الكواكب السيارة spheres. والسهام arrows عندئذ هي عبارة عن النغمات الخارقة المنفصلة الصادرة عن الطيور ، كما يمكن أن تكون السهام أيضاً عبارة عن التلألؤات المنفصلة الصادرة عن النجم سواء تصورنا السهام وكأنها تفتش في قلب الشاعر أو باعتبارها أشعة

مسحوبة من كروكى بصرى . فى هذا التشبيه نحن نقفز من ضوء النهار daylight إلى الفجر dawn لنوضح على شكل عملية ذلك الذى كان قد تحقق من قبل ؛ كلما تضاعل حجم القبرة lark ، وتلاشت بعد ذلك ، تضاعل حجم النجم star ، ثم خبا بعد ذلك ، وعليه فإن الشاعر سابح فى نشوة وابتهاج غامر يُنقى نفسه متحولاً إلى جهل ، ويخفت عن الوضوح الكامل للجمال . ومن هنا ، نجد فى التشبيه الجديد أن زمن الاكتمال ليس النهار day وإنما الليل night ، وهذا هو السبب الذى يجعل القبرة تبدأ المقطوعة الأولى المقتبسة عن الصعود فى المساء evening . (وقد ساق إليوت شكوى مفادها أن شيلي Shelley قد خلط بين اثنين من هذه الفترات ؛ والأمر يبدو أقل من حادثة إذا ما لاحظنا أنه يسمى أربع فترات) . هنا يصبح الطائر مثل القمر moon ، أما عندما يكون بازغاً من سحابة cloud كيما تظل هناك عملية برغم أن الكوكب السيار يتزايد وضوحه ، ولا يقل ، أو عندما يكون خلف سحابة cloud فإنه يمكن أن نعرفه عن طريق ضوئه على حواف السحب الأخرى ، كما لو كان شيئاً متدفقاً overflowing على الأسطح العليا لهذه السحب (بالرغم من أن هذا القمر يترك الأرض الآن فى ظلام) عندما لا يكون الطائر فى مرمى البصر) . فى هذه الرواية نجد أن الكلمة bare معناها 'مظلم' dark ، كما أنها فى تقابل مع الكلمة overflowed (فاضت) . أو إذا ما أخذنا الكلمة bare على أنها تعنى 'فارغ' empty ، رغم أن القمر moon نفسه ليس مرئياً فإن السماء كلها تتلألأ بضوء القمر الذى مس الضباب غير المرئى فى الهواء الخارجى ؛ لقد فاض overflowed القمر moon على كل حدوده ، وبدأ يؤثر بطريقة غامضة ، مثل الشاعر ، مثل مبدأ الجمال ، حتى على أولئك الذين لا يستطيعون فهمه . ولما كان الطائر رمزاً للشاعر ؛ فإن السحابة cloud ترمز إلى الشاعر ، كما يرمز القمر moon الذى خلف هذه السحابة إلى إلهام الشاعر ؛ ومن بين المسلمات الأساسية فى شعر شيلي Shelley أن الشاعر يمثل علاقة عجيبة بالناس المعتادين ؛ إنه منبؤ ومشرع غير معترف به ، بل إنه ربما يموت أيضاً .

وعن معانى الكلمة arrows (سهام) فإن تلك المعانى التى تتعلق بسلسلة من الطلقات قد تبدو أقل مناسبة لكلمة القمر moon منها إلى كلمة النجم star ، نظراً لأن القمر لا يتلألأ twinkle ؛ ولكن هذه المعانى تساندها أيضاً كلمة rains (أمطار) ، كما

تساندها أيضاً فكرة بزوغ القمر فجأة من السحابة ليعطى إضاءة موجزة غامرة ،
وتساندها أيضاً فكرة أن ديانا Diana (ربة القمر) صَيَّادة . وهذه الفكرة الأخيرة
يمكن ، فى الواقع ، اعتبارها مغزى التشبيه الجديد ؛ فجَمالها حاد keen جداً وصعب
المنال جداً ، وذلك حتى يدمر الإنسانية التى تفهمه . كما أن الانتقال من تشبيهه إلى
آخر هو بحد ذاته ، ينتج تأثيراً يتعين أن نتصوره فى ضوء هذا الاعتقاد ؛ أننا
مضطرون هنا إلى الانتشاء حبوراً ، بطريقة وجدانية محمومة ، ويجذور لا تضرب فى
الأرض ، ننتشى حبوراً من زهرة إلى زهرة لنكتشف أن كل شىء مختار بعناية وأن كل
شىء غير مُشْبِع أيضاً . بالإشارة إلى كل هذه الأشياء الجميلة ! هنا شىء جميل آخر ،
سيظنه كل قرائى جميلاً .

من المحتمل أن يكون شيلى قد كتب هذه القصيدة تحت تأثير من (القمر) قصيدة
مرثية البلبل Nightingale التى كتبها كيتس لهذه القصيدة ، وحتى يتسنى أن تبدو
مباشرة فإنها لا بد أن تحتوى على المعتقدات الأساسية للرومانسيين . كان يتعين أن
أقول قبل الآن ، أن القبرة تعد رمزاً دقيقاً جداً على وجهه نظر شيلى Shelley فى
الشاعر ؛ فهى ترتفع إلى الأعلى أكثر فأكثر ، إلى الأعلى مباشرة ، وحيدة ، وهى
تغنى يوماً ، باذلة جهداً يوماً ، إلى أن تصبح مستنفدة القوى فى مكان ما بعيداً عن
مرمى بصر العالم المعتاد ثم تقفل عائدة فى صمت ، ثم تستأنف وجوداً متواضعاً ،
منعزلاً وغير مرئى فى مكان ما فى وسط حقل من الحقول . ولكن هذا الرأى عن الطائر
بوصفه رمزاً للحياة الروحية ، التى تعرف الطائر على أنه يناضل ويحتضر ، هذا الرأى
مطعمٌ برأى آخر يعرف الطائر على أنه خارج الحدود البشرية ؛ كما أن هذا الطائر
خالٍ من الألم والتخمة والتشبع اللذين يعقبان النشوة الفانية كما أنه خالٍ ، فى واقع
الأمر ، مثل البلبل nightingale . من وجهة النظر هذه فإن ارتفاع القبرة يعد تأليهاً
للطبيعة وإشباعاً حيوانياً لا يرقى إليه شك (كما أنه يصبح على الفور أكثر وأقل من
إنسانى ، وبذلك يكون خالياً فى الحالتين من عدم الوفاء بالمراد) ، ويظهر هذا
الإشباع الحيوانى إما مرتفعاً إلى السماء Heaven ، نظراً لأن الطبيعة تتفوق على
العمليات الإنسانية المعقدة وغير المنظمة التى تفهم هذه الطبيعة (الطبيعى سماوى) ،
أو قد يظهر هذا الإشباع ، بالقرب منها (السماء) بمعنى أن كون صاعداً rising

إلى النجوم stars وإلى القمر moon ، ومن ثم يكون صاعداً لواحد من الكواكب السيارة spheres البللورية (الطبيعي كامل) . إن أغنية القبرة ، تصبح عندئذ شيئاً مطلقاً ، أساسياً ، خارج الزمن ، ويقوم عليه الانسجام النغمي الأرضي كله . (ومن المؤكد أن السيد إليوت Eliot لم يكن موفقاً من الناحية التقويمية عندما نعت ذلك البيت المحكم بأنه بيت 'بال') .

الجمال الذي من هذا القبيل لا يمكن تعرفه تعرفاً كلياً بواسطة القيود الإنسانية ، وكما كبر حجم هذا الجمال نقص وضوحه . العبارة الكوكب السيار يضيق في ضوء النهار The sphere narrowing in daylight ، تشبه عندئذ تضيق حاجبي الشاعر ، في نشوة التقويم الرومانسي ، مثل الخفوت الذي يصيب العقل المؤقت أثناء عملية تعرف الجمال الخالد والجمال المطلق ، الذي قارنه شيلي Shelley في موضع من المواضع بخبو الفحم المشتعل احمراراً . "الآن أكثر مما كان عليه من ثراء الموت من قبل" ؛ "أنت لم تولد للموت ، أيها الطائر الخالد" . إن القبرة lark تبدأ فجر يوم مرحها تماماً مثلما يبدأ يوم الأرض المشترك خبوه ، وبعكس كامل ، فإن الذهن الذي أظلم بالفعل 'مهجوراً' من رؤية الجمال الطبيعي ، قد يبدأ من جديد في عملية فهم فكرية لهذا الجمال . إن الاضطراب النحوي في هذه المقطوعات الشعرية ما هو إلا تعبير مناسب جداً عن العقيدة التي توصلها هذه المقطوعات (٢) .

النقطة الأخرى التي أثارها السيد إليوت ضد شيلي Shelley هي قابلية ذلك النوع من الغموض للتفسير والشرح :

عصر العالم العظيم يبدأ من جديد ،

السنوات الذهبية تعود ،

الأرض تشبه ثعباناً يتجدد

أعشابها الشتوية مستهلكة ؛

السماء تبتسم ، الإيمان والإمبراطوريات تلمع

مثل حطام حلم ينوب .

(هيلاس)

الأصل الإنجليزي :

The world's great age begins anew,

The golden years return,

The earth doth like a snake renew

Her winter weeds outworn;

Heaven smiles, and faiths and empires gleam

Like wrecks of a dissolving dream.

(Hellas.)

قال السيد إليوت : إن الثعابين snakes لا تغير renew جلودها المخلوعة ، وأنها لا تتخلص منها بنهاية الشتاء winter ؛ وأن شاعراً من شعراء القرن السابع عشر كان لا بد أن يكون عارفاً بما فى ذهنه فيما يتعلق بالنقاط التى من هذا القبيل . الكلمة weeds (أعشاب) يمكن أن تعنى كلا من 'ملابس' وبخاصة ملابس هؤلاء الأرامل ، التى تشبه جلد الثعبان القديم الجاف ، أو 'الحياة النباتية' ، وبخاصة تلك النباتات الخشنة القوية التى تستطيع الصمود خلال الشتاء winter ، إلى أن يظهر شيء أهم منها فى فصل الربيع . ومن الواضح أن الجزء الثانى من التورية هو الذى يبرر التاريخ الطبيعى السيئ ؛ الثعبان snake له علاقة بالموضوع باعتباره لامعاً gleaming ، باعتباره رمزاً كلاسيكياً للخصوبة والأرواح الأرضية ، وباعتباره يحدث انتقالاً للأرامل (٤) . أنا أوافق السيد إليوت ، من كل قلبى ، على ما كان يقوله فى ذلك الوقت ، ومن المؤكد أيضاً أن هذه المعانى ليست موحدة مثلما هى متراكمة الواحد فوق الآخر ، ومع ذلك ، تظل هذه المعانى ، قبل كل شيء ، تورية ، تكاد تكون فكراً . وفى ذات الوقت ، فإن الفكر يبدو مرتبكاً بصورة مفرطة ؛ هذا الخليط المشوش من الأفكار الذى يعترض clogging سيلاً غنائياً بسيطاً ظاهرياً من الممكن تفسيره ، ولكنه يصبح عندئذ غير مبرر ؛ ومن الواضح أن الشهية المفتوحة لهذا النوع وللنوع القادم من الغموض ، يمكن أن تعتذر عنه ، وبوسعها أن تستخلص إمتاعاً ، من الشعر السيئ جداً فى حقيقة الأمر .

وطالما يدعم الغموض التعقيد ، والرقعة وضغط الفكر ويبقى عليها ، أو طالما كان الغموض شكلاً من أشكال الانتهازية opportunism مكرساً لأن يقول بسرعة ذلك الذى يفهمه القارئ فعلاً ، فإنه يتعين احترامه (طالما أننا مقتنعون بما نقول ، إذ أن الشيء نفسه لا يمكن أن يكون قد قيل بشكل مؤثر بدون هذا الغموض ، ولكن ، بطبيعة الحال ، فإن الشيء نفسه ، فى الشعر ، لا يمكن أن يكون قد قيل بأى طريقة من الطرق) . وهذا الغموض لا يمكن أن يُحترم إذا ما كان ناجماً عن ضعف الفكر أو ضحاكته ، إذا ما كان يبهيم الأمر الذى بين أيدينا بشكل لا داعى له (دون أن نذهب بعيداً بهذه الأغراض العرضية كما قلنا بالفعل) أو ، عندما يكون اهتمام المقطوعة ليس منصّباً عليها ، لكى تصبح مجرد انتهازية فى التعامل مع المادة ، أو إذا لم يفهم القارئ بسهولة الأفكار التى يجرى خلطها ، لأنه سيتكون لديه انطباع عام بعدم الترابط .

الأفكار التى فى قصيدة القبرة Skylark التى كتبها شيللى (إن صح تفسيرى) كانت واضحة له ، أو إن شئت فقل : كانت ، فى الواقع ، السبب الرئيسى للإثارة التى كان يترجمها إلى مصطلحات غنائية ، غير أن هذه الأفكار إن قدر لها أن تظهر على الإطلاق فإن ذلك كان يتطلب منه تفسير هذه الأفكار والحفاظ عليها فى عقله الواعى . والمسألة هنا مسألة بؤرة ؛ وفى الشعر الحديث ، عندما يكون مدى الأفكار كبيراً ، وتزداد حدة الإمساك بالأفكار الصحيحة فى الذهن ، هنا نكتشف أمثلة على أكثر أنواع هذه السلسلة تقدماً ، كما يساء هنا أيضاً استعمال الغموض إلى أبعد حد .

وكمثال على التشبيه الانتقالى يمكن لنا أن نورد ذلك التشبيه 'ذاتى النسج' الذى استعمله شيللى ، عندما لم يكن بوسعه تعرف مقارنة (تشبيه) بصورة سريعة ، وراح فيه يقارن الشيء بفكرة أكثر غموضاً أو أكثر تجريدية عن الشيء نفسه ، أو أن يوضح أن تلك الفكرة هى طبيعة ذلك الشيء الذاتية ، أو أن هذه الفكرة تديم نفسها عن طريق دعمها لنفسها .

بدوامة عاتية ، الكوكب السماوى المحتشد

يطحن الغدير المصقول إلى ضباب لازوردى

من الإبهام العنصرى ، مثل الضوء .

(برميثيوس طليقاً الفصل الرابع)

الأصل الإنجليزى :

With mighty whirl the multitudinous orb

Grinds the bright brook into an azure mist

Of elemental subtlety, like light.

(Prometheus Unbound, iv.)

مادة الرؤية تبلغ من الإطلاع والإيثرية حدًا يمكن معه مقارنتها بالشكل النقى
الخالص Pure Form التى هى منه بمثابة المادة.

مثلما تبدو لطفل أنهكه النصب الحلو

روح الأرض تُنوم ،

وتستطيع أن ترى شفيتها الصغيرتين تتحركان

داخل الضوء المتغير لابتساماتها الخاصة

مثل إنسان يتكلم عما يحبه فى الحلم .

(القصيدة السابقة)

الأصل الإنجليزى :

Like to a child o'erwearied with sweet toi. . .

The spirit of the earth is laid asleep,

And you can see its little lips are moving

Within the changing light of their own smiles

Like one who talks of what he loves in dream.

(Ibid).

المقارنة الأخيرة هي مجرد تقرير لما يكونه الشيء :

وعليه جاءت عربة حربية أثناء العاصفة الصامتة

من روعتها الذاتية المندفعة

أنا ، أحلى الزهور التي لم تتعطل طويلاً . . .

أنا ، لست شبح ذلك الشكل الباكر

الذي تحرك بناء على تحركه ، . . .

(انتصار الحياة)

الأصل الإنجليزى :

So came a chariot in the silent storm

Of its own rushing splendour

me sweetest flowers delayed not long . . .

Me, not the phantom of that early Form

Which moved upon its motion, . . .

(The Triumph of Life.)

الشكل Form هو تبريره الوحيد ؛ فهو ، مثل الرب ، يعيل نفسه بنفسه ، بحكم حقيقة كونه موجوداً . إن الشعر الذى يؤله idolises موضوعه إنما يعطى هذا الموضوع خصائص الألوهية ، ولكن تحقيق هذا العمل بالطريقة التى هو عليها هنا يعنى تدمير التشبيه ، أو جعله غير قادر على الوفاء بأهم وظائفه المهمة . ولم يلاحظ شيلى العلاقات المربحة بين شيئين إلا نادراً ، فقد كان انفعاله بالشيء الواحد فى الآن الواحد ، يغلبه على أمره ، كما أن ذلك الشيء نفسه كان فى أغلب الأحيان عبارة عن مجرد فكرة غير متصورة فى عملها أو بيتتها . ولكن باستعمال هذه الوسيلة المحدودة باعتبارها مقارنة غير كاملة استطاع شيلى أن يفعل أشياء عظيمة .

وأخرون فى حزن داخل كآبة

ظلمهم الخاص ساروا ، وسموه الموت

(القصيدة السابقة)

الأصل الإنجليزى :

And others mournfully within the gloom

Of their own shadow walked, and called it death.

(Ibid.)

تعريفى أضاف أيضاً 'عدم الإمساك بالفكرة مباشرة' كمعيار . وهذا يعنى أن تشويشاً يمكن إدراجه ضمن هذا التعريف ، وبخاصة التشوشات التى من قبيل تلك التى تحدث أثناء هضم الشاعر لمادته . ويعد استعمال شكسبير للاسم أرياكى Ariachne (ترويلوس ، الفصل الخامس ، المشهد الرابع) ليدل به على كل من أراكن Arachne وأريادن Ariadne ، مُستعملاً الخيط ، مثالاً مضيئاً على هذه النقطة .

رأيت كلوريس الجميلة تسير وحدها

عندما وصل المطر المُرَّيش برقة إلى الأسفل ،

مثل جوبيتر عند هبوطه من برجه

ليغازلها فى زخه فضية .

(مجهول ، كتاب أكسفورد .)

الأصل الإنجليزى :

I saw fair Chloris walk alone

When feathered rain came softly down,

Like Jove descending from his tower

To court her in a silver shower.

(ANON., Oxford Book.)

من الواضح أن كلوريس Chloris نفسها لم تكن فى برج tower داناي Danae ، لأنها كانت خارج البرج تتمشى على الثلج ؛ زد على ذلك ، أن امتلاك الأبراج towers إنما يعد خاصية ذكرية إلى حد بعيد ؛ كما أن الأمر يحتم وجود شيء ما يحتم سقوط الثلج منه . وإجمالاً ، فإن البرج tower يمكن أن يعطى أيضاً لـ جوبيتر Jupiter ، وهذا يؤكد أن القارئ سوف يتذكر القصة الحقيقية . هناك مساحة لذيذة من الاحساس بالاعتيادية والتواضع من منظور أن زخة shower المطر ليست ذهبية وإنما فضية silver ؛ وقبل كل شيء ، فإن أحداً لا ينكر أن زخة المطر كانت على هذا القدر من الجودة والحسن . وطالما أن الثلج مريش feathered ، إدخال أسطورة أخرى إلى الموقف ، يضاف إلى ذلك أن الفاعلة المؤنثة she هى نفسها ليدا Leda وداناي Danae أيضاً . هذا هو كل ما يطلق عليه الفرويديون اسم الطرح ؛ ولكون الأمر نفسياً أكثر منه أمراً لغوياً ، فإننا لا نصاب بالدهشة عندما نكتشف - فى شكل متأصل الجذور ، أقل مرحاً وأقل وعياً - أن هذا الشكل كانت له أهمية كبيرة عند شعراء القرن التاسع عشر .

المثال الغريب والليذ التالى يعالج ما أظن أنه كان تورية واعية (شعورية) كما لو كان حادثة ، ويترك مكوماً على شكل 'قوضى حلوة' ذلك الذى لا بد أن يكون القصور والخيال قد اكتشفا صعوبة وضعه فى إطار من الأطر .

كانت الوردة مريضة وماتت مبتسمة ؛

ولكونها لا بد من تقديسها ،

حول السرير وقفت تنتهد هناك

الأخوة الحلوة المزهرة

البعض متدلى الرؤوس ، فى حين أحضر البعض ،

ليفسلها ، ماءً من النبع .

(هيريك ، الطقوس الجنائزية للوردة)

الأصل الإنجليزي :

The Rose was sick and smiling died;
And, being to be sanctified,
About the bed there sighing stood
The sweet and flowery sisterhood:
Some hung the head, while some did bring,
To wash her, water from the spring.
(HERRICK, The Funeral Rites of the Rose.)

المقارنة هنا بالفتيات العفيفات مقارنة غير مفصلة ، كما أن العبارة يحضرن ماءً من النبع water from the spring موجودة هنا فقط لمجرد أن النبع هو مكان رعى يؤخذ منه الماء . ولكن من المؤكد أن الكلمة spring (نبع / ربيع) إنما تعنى فى الخلفية ، فصل الربيع أيضاً ؛ إنهن يحضرن من الربيع ، الذى هو صباح السنة ، قطرات ندى الصباح ؛ إنهن يغسلنها بقطرات ندى حيوتهن ، من منظور أنهن يشكن زهور الربيع ؛ ومن ثم ، فإنهن بحق (يالقصر الحياة) ميتات أمامها ، وخبيرات بهذا الأمر ؛ وإذا كان الماء water ندى فإنهن يغسلنها بدموعهن .

الأمر هنا لا يتحقق بشكل مترابط نظراً لأن هيريك HERRICK يكاد يكون خائفاً هنا من لمس مخلوقات على هذا القدر من الرقة ؛ والمخلوقات التى من هذا القبيل لا تسمح للشاعر بملاحظتها إلا من خلال وسيط شديد الخروج عن الموضوع ولا ينشد نفسه مطلقاً ؛ ويستطيع الشاعر ، من خلال هذه التصورات التلميحية ، الطافية ، الثمينة وغير اليقينية ، يستطيع إشباع نفسه كما لو كان ذلك عن طريق أسر ذلك الذى لم يتحقق بشكل مؤلم تماماً .

الشاعر سوينبرن Swinburne يستعمل هذه التشكيلة الواسعة من النوع الخامس ، من أنواع الغموض فى شكل من أشكال المقارنة المتبادلة لا يهتم (على العكس من المقارنات المتبادلة التى فى النوع الثالث من الغموض) لا بالمشبه ولا بالمشبه به ؛ إن سوينبرن يستعمل فقط العلاقات التى بين المشبه والمشبه به ليقدم للقارئ مجموعة

كبيرة من تداعياته associations المختزنة . إنه يربط النعوت المختلطة لاستعارتين كما لو كانت هذه النعوت فى عبارة واحدة ليس المقصود منها هو تحليل العبارة نفسها وإنما توصيل حالة 'نفسية' mood :

الليل يسقط مثل الحريق ؛ الأضواء الثقيلة تجرى منخفضة ،

وبينما هى تتساقط ، فإن دمي وجسدى هكذا

يهتزان مع اهتزاز اللهب ، مليئان بالأيام والساعات

التي لا تنام ولا تبكى وهى تمر .

أه رياه هل يمكن لجسدى هذا أن يكون

حيث احتمال أن يفسلنى الهواء والأوراق الطويلة تغطينى ،

حيث مدود الحشائش تتكسر إلى زبدٍ من الزهور ،

أو حيث تسطع أقدام الريح على طول البحر .

(فى مدح فينوس)

الأصل الإنجليزى :

Night falls like fire; the heavy lights run low,

And as they drop, my blood and body so

Shake as the flame shakes, full of days and hours

That sleep not neither weep they as they go.

Ah yet would God this flesh of mine might be

Where air might wash and long leaves cover me,

Where tides of grass break into foam of flowers,

Or where the wind's feet shine along the sea.

(Laus Veneris.)

'مجيء الليل يشبه سقوط الحريق' : الشمس تصبح كرة حمراء ، ملتهبة ، ومستهلكة عند الأفق ، النهار يخبو ، النار ، عندما يتضاؤل احتراقها ، تزداد حرارتها ويجري احضار كل الحرارة الطبيعية في القبة السماوية الزرقاء إلى الأسفل (كما لو كان السقف يتثاقل على) ثم تسحق هذه الحرارة لإدخالها في معابدي . ولكن عندما تهتز الشعلة flame shakes فإن اهتمامنا يتحول إلى مصباح : هذا المصباح يضيء الزمن ؛ جبل فينوس الداخلى المؤثت تأثيثاً فيكتوريا يزداد حرارة ، وقواماً ، انحباساً ، وإثارة لصداع المرض والارهاق العصبى ، وهنا يتعين على نفثة الغاز أن تخرج مندفعة من الآن فصاعداً . أو أن الشعلة قد تكون شمعة رمزية ؛ وأنها تنوب في تجويفها ، المنخفض في صراعاته الأخيرة ، الذى يشيط ويرتفع ويهبط مفرقعا ومرتجا ، مثل خفقان الصداع وتلاشيه ، ويلقى على الجدران ظللاً قافزة ومهددة . كاملاً / مليئاً full نظراً لأن الشمعة قد أنهت الوقت القادرة عليه ، ونظراً أيضاً لأن الشمعة في اهتزازها تبدو وكأنها تقيس الثوانى ، مضخمة بتثبيت انتباه فراش المرض على الساعات hours؛ لا تنام sleeping ولا تبكى weeping ، والسبب فى ذلك هو أرق الشاعر وارهاقه العاطفى ، نظراً لتناقض هذا الأرق مع ، ولا مبالاته ببيكائه weeping واقترب نوم sleep وفاته ، ونظراً أيضاً ، لأن الحالة النفسية ، التى فى القصة ، مثبتة فى خلود خارج النظام الإنسانى ، ليس للدموع فيه مغزى ، كما أن راحة الموت لا يمكن أن تتحقق فى هذا الخلود (٥) .

فى المقطوعة الثانية ، نجد أن الهواء قد يغسل air might wash ، مثل الماء ، ونجد أن الأوراق قد تغطى leaves might cover ، مثل البحر أو مثل القبر ؛ وعليه وعن طريق التضمين المباشر فإن الحشائش grass والزهور flowers يمكن مقارنتها بالأمواج ؛ ثم نجد بعد ذلك أقدام الريح براقية على طول البحر wind's feet shining along the sea ، تبيض قمم الأمواج ، وهى تقارن ، بطريقة أخرى ، بكل من الحشائش grass والزهور flowers ، ثم تقارن بعد ذلك ، كمضمون أكثر خفوتاً ، بجبال معشوشبة عليها شواهد قبور . إن البحر ، فى أشعار سوينبرن Swinburne الذى يتقاسم مع الأرض وضعية الأم الحلوة العظيمة ، يكون أكثر نظافة وأكثر جدة وأكثر مواتاً بالتحديد . كما ينبغى ألا يغيب عنا أو ننسى قدميه ، هاتان القدمان بالغتا الجمال على الجبال ، ذلك الذى يأتى بالمدود الخيرة من الرب Lord .

وإذا ما نجح سوينبرن Swinburne فإنه يتحول إلى كاتب مباشر وكامل تماماً ؛ ولا طائل من القول بأن هاتين المقطوعتين تكشفان عن اهتمام بالصوت أو بنظام الإيقاع اللفظي verbal . ربما يكون صحيحاً ، أن نقول : إن سوينبرن يشعر بأن الحفاظ على تأثير قوامه الشعري texture والإبقاء عليه أهم ، فى أى حال من الأحوال ، من حتمية ورود المعانى وسلسلة التداعيات . ولكن من منظور أدبى ، وليس من منظور مسرحى فإن هذا الانفصال المنوم تنويمياً مغناطيسياً يعد سلاحاً درامياً قوياً . النبضات المختلفة التى تحدث عندما يكون تانهوسر Tannhauser أمام البابا فى قصيدة "فى مدح فينوس" Laus Veneris ؛ رغبته فى العون والمساعدة ، يأسه ، الانطباع الذى مفاده أن شيئاً حانياً قد قيل (كما لو يعرف أنه لابد أن يكون ، أو سمع مؤخراً عن معجزة ، أو أن القارئ سمع وحسب عن حدوث المعجزة) ومع ذلك 'ربما لم يكن بالوسع القول ، أنى أعرف أنى سمعته يقول لى ألا أطلب الرحمة إلى أن يتبرعم العود rod' ، وكذلك اليأس الذى يبرر الحادث الدرامى (الذى يجسد هذا الحادث) لعدم سماعه مطلقاً عن المعجزة ، 'ماذا لو تبرعم ، سيكون أكثر غرابة على أن أغير طبيعتى (وعلى كل حال ، لو استطعت تغيير طبيعتى ، فلربما حصلت على الرحمة)' - كل هذا ، يمكن تمريره إلى ذهن القارئ باعتباره وحدة واحدة ، عن طريق اضطراب الذاكرة الذى تنطوى عليه التقنية نفسها .

هناك نوع من نماذج عمل هذه التقنية (بساطته وكفايته المفرطتين) نجده فى الكورس الشهير الذى نجده فى مسرحية أطلنطا فى كاليدون Atalanta in Calydon :

زمن بهبة من الدموع

حزن بكأس جرت .

الأصل الإنجليزى :

Time with a gift of tears

Grief with a glass that ran.

نموذج العمل هنا يتظاهر بأنه عنصران من قائمة واحدة بخصائصهما المميزة مشوهة ، ولكنهما فى واقع الأمر يكونان مقارنة متبادلة بين الساعة المائية وقارورة الدموع .

ويصر الناس إصراراً غريباً على اعتبار سوينبرن Swinburne نصيراً من أنصار الصوت الخالص وأنه ليس عنده مضمون فكري . ومن ناحية التقنية ، فإن أعمال سوينبرن مليئة بالذكريات التي تبلغ من النوبان والتناقض حداً يجعلها بحاجة إلى تفهمها والوقوف عليها ؛ وفيما يتعلق بالمضمون ، فإن أحاسيس سوينبرن من ذلك النوع الفكري الذي ينطلق من عملية تحليل . ورأيه في العلاقات التي بين السادية sadism والجنسية المعتادة ، على سبيل المثال ، سواء أكان هذا الرأي واقعياً أم لا بصفه خاصة ، يجرى دائماً وضعه أمام القارئ (عن طريق الصفات المتقابلة . . . إلخ) كما لو كان سوينبرن نفسه قد فهم هذا الرأي عن طريق وسائل فكرية خالصة . لقد بلغ قراء سوينبرن ، وهم يحللون أعماله ، من الحرص حداً يجعلني أورد الاقتباس التالي :

جميع الأضرحة التي كانت فستاوية ^(٦) أصبحت بلا لهب

ولكن اللهب لم يسقط من هذا . (أحزان)

الأصل الإنجليزي :

All shrines that were vestal are flameless,

But flame has not fallen from this

(Dolores.)

باعتباره مثلاً على التورية المخضعة ؛ برغم أن الاقتباس بحد ذاته هو تصور خيالي ميتافيزيقي جامد .

من هنا ، فأتأ أن الشعر الإنجليزي الذي جاء بعد ذلك زاخراً بالتصورات وضروب الغموض المخضعة ، من منطلق أن القارئ يتعين عليه أن يتعرف ذلك الذي كان يمكن أن تؤول إليه التورية التي ترسي علاقة لو كانت هذه التورية قد تحققت ، أو أن القارئ يتعين عليه أن يتعود على التصورات الخيالية في الشعر ، حتى ، في حالة عدم إنتاج الصورة الخيالية ، يستطيع استشعار هذا التصور الخيالي باعتباره مادة أساسية ، باعتباره تبريراً لاضطراب ظاهري . وبالطريقة نفسها فإن الشعر الذي

يكون من هذا القبيل ينطوى فى أغلب الأحيان على فكر مباشر ، أو علاقة من الأفكار ، وذلك عن طريق الانتقال من استعارة نائمة إلى أخرى . وقد حمل الشعر الذى جاء فى أواخر القرن التاسع عشر هذا الضعف إلى حد أننا يمكن أن نسميه انحطاطاً ، نظراً لأن تأثيراته اعتمدت على تقليد مفاده أن مثله المحتذى كان مدمراً .

ولكن بطبيعة الحال ، حتى وإن صدق أن تقنية القرن التاسع عشر قد أمكن الوصول إليها ، لأسباب تاريخية ، بهذه الطريقة ، إلى حد أنها تعد فى بعض أجزائها بمثابة التقاليد الميتافيزيقية منبوثة بعد تعفنها ، ليس هناك من سبب يجعلنا نفكر بأنه ليست هناك طريقة أخرى لقراءة هذه التقنية . قد يستخلص إنسان مما قلته أن شيلي لا يمكن أن يتمتع به سوى الأفراد العارفين للتاريخ القديم للشعر الإنجليزى معرفة وثيقة ، وهذا أمر عار عن الصحة . ولأسباب أخرى ، قد يكون من الصعب تحسين العبارة ، وتحديد مثل هذه التأثيرات ، أو إثبات أن هذه التأثيرات كانت مهمة عندما فعلت ذلك ؛ ولا يسعنى هنا إلا أن أتمنى أن تكون الأمثلة التى أوردتها قد جعلت ذلك أمراً ممكناً . وعلى كل حال ، قد يكون من قبيل الإضاءة أن نتناول الأمر تناولاً تاريخياً ، ونثبت الطريقة التى راح بها أواخر الشعراء الميتافيزيقيين يأخذون التصور والخيال قاعدة مسلماً بها ، وكيف راح هؤلاء الشعراء يقللون من وضوح الطرف الحاد للتصور والخيال إلى حد أنهم كانوا يكتبون شيئاً من قبيل شعر القرن التاسع عشر .

فى هذا الشعر شىء من التداعى ذهنى الذى يكتسب قوة من جراء تبلوره على شكل تورية فى موضع آخر ؛ وعلى هذا فإن العبارة التى وردت عن شارل الأول عند مارفل Marvell

هو لم يفعل شيئاً شائعاً أو وضعياً

على هذا المشهد الذى لا ينسى ؛

ولكن بعينه الأكثر حدة

جرب حد البلطة بالفعل ؛

(مرثية هوراتية .)

الأصل الإنجليزى :

He nothing common did or mean
Upon that memorable scene;
But with his keener eye
The Axes edge did try;

(Horatian Ode.)

تبدو كأنها تعيد إلى الأذهان الكلمة اللاتينية acies التى تعنى 'البصر' eyesight
'وحافة حادة' . عبارة كراشو Crashaw عن العذراء virgin والمسيح child ،

هى تجرب ضد أمهات الماس تلك

نقاط عيون عقبانها الصغيرة ،

الأصل الإنجليزى :

She'gainst those Mother-Diamonds tryes
The points of her young Eagles' Eyes,

قد تعتمد على التداعى نفسه association ولكن بإبعاد آخر يتمثل فى عدم استعمال الكلمة axe (فأس) . قد نقول : إن الشعر الناتج عن ذلك لا يعتمد على هذه الكلمة ؛ سواء على معرفة القارئ لهذه الكلمة أو اعتقاده بأنها موجودة . وفى هذه الحالة أيضاً فإن هذا الشعر قد يكون معتمداً على أعمال القارئ للتداعى الذى أنتج هذه الكلمة ، التداعى الذى أدت الكلمة نفسها إلى تقويته ودعمه .

ثمة موقف مماثل يحدث داخل اللغة الإنجليزية عندما تبرم كلمة من الكلمات عقداً مع المعنى اعتباراً من استعمالها فى قصيدة من القصائد :

(العاشق الناجح سعيد)

ولكن سرعان ما تفقد تلك الشعلات ضوئها

مثل ظواهر جوية فى ليلة صيف .

ولا تستطيع تلك الشعلات التسلق إلى هذا الإقليم

لتضع انطباعاً على الزمن .

(مارفل ، العاشق القعيس .)

الأصل الإنجليزى :

[a successful lover is happy]

But soon those Flames do lose their light

Like Meteors of a Summer's night.

Nor can they to that region climb

To make impression upon Time.

(MARVELL, The Unfortunate Lover)

الكلمة impression (انطباع) كانت تعنى اقتحاماً ، وظواهر جوية meteors ، وأثار هواء الليل الضارة بالصحة ، كما تعنى أيضاً المعنى الحديث 'تجعل الزمن يدون بعض الملاحظات عنهم محترماً إياهم' . وعليه يمكن قراءة الكلمة على أنها تورية ، فى حين أنها تبدو هنا خيالاً conceit مخضعاً ، هو بحد ذاته مسطحاً ومحيراً ، ومع ذلك فقد أصبحنا متعودين عليه بفعل نمط fashion لاحق . وهذا الأمر له أهميته ، نظراً لأنه يوحى بأن ذلك إنما كان تغييراً فى اللغة نفسها ، تقييداً لغموضها ، هو الذى أنتج ذلك النمط اللاحق ؛ معنى ذلك أن الشعر أصبح يقرأ ألياً بطريقة مختلفة . وليس من الخيال الجامح أن نبرز أنه ، بعد أن تغير العالم ، فإن الشعر ، برغم قراءته بطريقة مختلفة ، لا يزال على ما كان عليه بدرجة كبيرة ؛ وهذا يحتم علينا نحن أنفسنا ، أن نبادر إلى اختراع المعانى الفرعية التى للكلمة impression ، ولكن ذلك ليس أمراً مستحيلاً 'الزمن فكرة أفلاطونية تسكن السماوات العلى ، فى حين أن الظواهر الجوية لا تصل إلا إلى أدنى الكواكب السيارة ؛ وبالطريقة نفسها فإن نيران الحب ، برغم عدم نكران أنها سماوية ، لا يمكن أن تنتزع من السماوات العلى أى شىء من ذلك الخلود ، أية قوة من القوى المسيطرة على المصير ، تلك القوى التى تبدو طالبة لكونها سماوية ، والتى نظراً لأنها سماوية فإن كثيراً من الناس يطلبونها . ' الكلمة climb (يتسلق) هى

والسياق يفرضان معنى 'يقتحم' على الكلمة impression ؛ الغائب هنا هو الألمعية ،
والشجاعة التى يمكن أن تتصف بالألمعية لو أنها كانت تقول شيئاً من هذا القبيل عن
المعنى 'ظاهرة جوية' meteor (كانت هذه الشجاعة دوماً فى الخلفية ؛ وبالتالي فهى لن
تصنع نحواً معقولاً .)

من اللباقة ، عند إحداث إشارة مبهمه ، أن نتخذ الترتيبات التى تجعل الشعر
مفهوماً حتى عندما لا تكون الإشارة مفهومة . من هنا فإن كثيراً من التصورات
والخيالات تكون جاهزة للتعامل معها على أنها تصورات مخضعة ، برغم أن هذه
التصورات نفسها قد تكون أحدثت وتحققت تماماً . وأنا أسوق لك هنا أبسط مثال
على ذلك

الهلياديون الذين بلا شقيق

انصهروا فى دموع كهرمانية من هذا القبيل

(مارفل ، الحورية تشتكى)

الأصل الإنجليزى :

The brotherless Heliades

Melt in such amber tears as these.

(Marvell, The Nymph Complaining.)

إن كنت قد نسيت ، مثلما حدث لى أنا شخصياً ، من هو شقيق هؤلاء الهليادين ،
وبحثت عنه ، فإن الشعر يندر أن يبدو أكثر جمالاً ؛ فالمطلوب من الأسطورة متضمن
فى الشعر . والأسباب التى من هذا القبيل هى التى تعطى الشعر كثيراً من التوازن ،
وبالتالى يقل اعتماد الشعر على الملاحظات بشكل أكثر مما يتصوره الإنسان . ولكن
شيئاً ما حدث بعد أن بحثنا عن الهليادين Heliades ؛ لقد تم تبرير الدوبيت . يدعى
مارفل MARVELL أنه أحدث إشارة كلاسيكية وأن هذه الإشارة جاءت على ما يرام ؛
وهذا أمر له أهميته ، والسبب فى ذلك أن وثوقك فقط بإشارات مارفل الكلاسيكية هو
الذى جعلك تحس هذا الإحساس ، أن هذه الطريقة من طرق الإعجاب بالطبيعة بدت

المعية ، وحساسة ومثقفة . ولو كنا قد توقعنا ، أو اكتشفنا أن مارفل قام بتركيب الأسطورة ، لكنا قد استمررنا في الاعجاب بالدوبيت ولكن الموقف يمكن أن يكون مختلفاً ؛ من ذلك على سبيل المثال ، أننا قد نريد للشقيق brother أن يكون أكثر اتصالاً بالمادة التي بين أيدينا . إن ليلي Lyly يخترع دوماً وحوشاً خرافية تناسب مطالبه الأسلوبية الخاصة ، وهذا يضيف على ليلي Lyly مسحة طفولية ، تعليمية ودقيقة ، والسبب الوحيد لذلك هو أن الإنسان يعطى عباراته درجة غير معتادة من الإنكار . وهذا بطبيعة الحال ، مشروع ، وفيه مجاملة بشكل غريب ، نظراً لأنه يتعامل مع القارئ بوصفه راعياً للتعلم دون أن يهدد بافتراض أشياء يتعين عليه أن يعرفها بالفعل . وبصورة أكثر تحديداً ، فإن هذه الوسيلة عامية أو وسيلة نثرية ، المقصود منها توصيل مغزاها من قراءة واحدة فقط ؛ معنى ذلك أن كل ما يتصل بالوحش يجب قوله دفعة واحدة ، والسبب في ذلك أنه يستحيل اكتشاف المزيد عن الوحش من طبيعة الحالة . ولكن نحن ننتظر من كاتب يتحتم علينا أن نعتمد على إشارات ، أن يستعمل هذه الإشارات استعمالاً تنجم عنه إعادة دراسة هذه الإشارات ؛ نحن ننتظر تشبيهاً له معاني احتياطية ، وفي كل الأحوال ، نحن نتوقع منه الضرب الأول من ضروب الغموض .

اقتربت هنا عدداً قليلاً من الطرق التي يمكن بها جعل التصورات والخيالات أكثر غموضاً عما ينبغي أن تكون عليه ؛ وسوف أتناول بالدراسة هنا تصورين غامضين من تصورات مارفل ، التي لا ترقى إلى معيار الدقة الذي حدده الميتافيزيقيون أنفسهم ، وسوف أحاول أن أبين كيف أن هذين التصورين قويان جداً من ناحية التأثير . من بين الصعوبات التي تواجهني في هذا الصدد أنني يتعين على أن أسلم بأن هذين التصورين غريبان ، في حين أن تاريخ الأدب الإنجليزي كان على نحو يسمح لهذين التصورين أن يبدوا للقارئ الحديث أكثر اعتياداً عن الأسلوب الذي يحيدان عنه . كما يتعين على ، بعد ذلك ، أن أوضح أيضاً أن الأبيات التي تقترب من بساطة القرن التاسع عشر ، إنما هي ، في واقع الأمر ، أكثر تعقيداً من التصور conceit الميتافيزيقي المعتاد ، برغم أن آلية هذين التصورين وغبابة التصور الميتافيزيقي ليست أموراً ملحة ، وبرغم أن هذين التصورين يتحركان كما لو أن شيئاً بسيطاً يجري

توصيله . مارفل شخص كفاء لهذه الخطة ؛ وباعتبار مارفل شاعراً ميتافيزيقياً لم ينس الإليزابيثيين فهو شاعر حساس إزاء تشكيلة من التأثيرات ، كما أن بوسعنا مشاهدة التصور منذ بداية تحله . ومن مريثة لوفاة اللورد هستنجز for the death of the Lord Hastings أقتطف لك ما يلي :

الأرباب أنفسهم لا يستطيعون إخفاء فرحهم
ولكنهم يسحبون أقنعتهم ، ويكشفون أشعتهم النقية :
هم فقط الذين يصبغون نغمة الزواج بالاككتاب ،
الذي يمزق معطفه الأصفر البرتقالي من أجل الأرجواني الحزين ،
معكوسة ، أثناء جنازة حبيبته .
الأصل الإنجليزي :

The gods themselves cannot their Joy conceal
But draw their Veils, and their pure Beams reveal:
Only they drooping Hymeneus note,
Who for sad Purple, tears his Saffron coat,
And trails his Torches through the Starry Hall
Reversed, at his Darling's Funeral.

ينبع من هذه الأبيات جمال غير غامض ومباشر وشديد ؛ إذ مات الشاب في ليلة زفافه ، فقد حل الليل ، ولكن ذلك من الناحية الظاهرية يتم توصيله عن طريق مقارنة عرف من أعراف الجنازة بشيء ما ، يحتمل أن يكون فلكياً ، يُشاهد في السماء ؛ وهكذا نجد أن الحالة الفعلية للمقارنة يتم الإمساك بها قبل أن تحقق نفسها وتصبح واقعاً ؛ وبدلاً من التصور الحاد الذي تفوق فيه مارفل نجد هنا العناصر التي كان لابد من تركيبها مع بعضها ، ولكنها تتناسب هنا وهناك ، ومرتبطة ارتباطاً سائباً لتكون انطباعاً بالأسف والندم ؛ شيء ما ، ربما يكون هذا الشيء رؤيويًا (٧) جداً أو مطمئناً ،

يبدو أنه كان مقصوداً ، ولكننا لا نستطيع التفكير فيه ؛ كما نسدل قناعاً من الرقة على عدم رضا dissatisfaction العقل .

هذا الانطباع الذى مفاده أن هذه المقطوعة من كتابات الصحوة الرومانسية ، يتحقق من جراء اعتبارنا مارفل واحداً من الشعراء الميتافيزيقيين ، ثم من جراء فشلنا فى اكتشاف نوعية الدقة الخاصة بهؤلاء الشعراء فى الأساليب التى يستعملها مارفل . ولكننا إذا اعتبرنا مارفل مريداً من مريدى ملتون Milton ، فإننا لا نجد شيئاً غير محدد فى هذه الصورة الذهنية ؛ والأصفر البرتقالى saffron هو لون الزواج ، أما الأرجوانى purple فهو ثوب الحداد ؛ المقصود هنا أن نرى هيمان ^(٨) ، تلك الشخصية المجازية ، وهو يؤدى تحركاً رمزياً بسيطاً ، فى وجود كل نعوته المخزونة من حوله . إن الأمر ليس بحاجة إلى تفسير interpret البيتين الأولين ، بحيث يعنىان 'حل الليل وانهمرت الدموع' ، إن الأرباب يظهرون كما لو كانوا فى قصة تدور عنهم . ومما لا شك فيه أن كلا من ملتون وسبنسر كانا بوسعهما أن يقصدا للنعوت أن تكون جميلة لمجموعة من الأسباب ، ولكن المعانى الإضافية التى من هذا القبيل بالإمكان تجميعها جميعاً سائباً من حول مجاز يمكن تخيله فى إطار شروطه الخاصة . قد لا يكون من الضرورى (كما هو الحال عندما نتوقع تصوراً أو خيالاً) أن نتساءل عما إذا كان هيمان له مكانة رسمية كنجم أو عما إذا ما كان متوحداً مع الشمس للحظة من اللحظات ، أو التساؤل حتى عن إمكانية تبرير ذلك ؛ أو أن نتذكر حتى أن هيمان ، حتى عندما لا يظلم ظلام الموت ، كان هو محبوب فسبر Vesper (نجمة السماء) ، وأنه قلق يتعجل حلول الليل . ولكنى أقول ثانية ، إن من الأسهل هنا أن نحس أن مارفل يصف شروب الشمس ونحن نراقبه من الخلاء المفتوح أكثر من وصفه لشخصية ميتولوجية متخيلة ؛ إننا نحس لسبب من الأسباب ، أنه لاحظ ملاحظة مكثفة ذلك الذى وصفه فقط بهذه الطريقة العجلة غير المعقولة ظاهرياً ، نظراً لأن اللون الأصفر يزداد عمقاً متحولاً إلى اللون الأرجوانى فوق أفق من السواد عليه ألسنة لهب حمراء منعزلة . من هنا فإن الأبيات تحتوى على شكل من أشكال الغموض العجيب غير المحسوس ، من منظور أن هذه الأبيات إنما تستمد طاقتها من ثلاثة أعراف أدبية مختلفة فى آن واحد .

هم فقط الذين يصبغون نغمه الزواج بالاكتناب
الذى يمزق معطفه الأصفر البرتقالى من أجل الأرجوانى الحزين
الأصل الإنجليزى :

Only they drooping Hymeneus note,

Who for sad Purple, tears his Saffron coat,

مهما يكن هيمان ، فإنه هنا يجرى تصويره بالطريقة الخيالية الحائرة التى يحتفظ
بها الإنسان للأجانب وللعالم الطبيعى ؛ ويتعين علينا هنا أن نراقب مراقبة لصيقة
الأبهة الفارغة لأعماله ونفرض عليها أى تفسير من التفسيرات التى نستطيع تخيلها .
الكلمة only (فقط) تعنى من وجهة النظر المجازية 'الشيء الوحيد الذى يحول
دون ابتهاجهما ابتهاجاً تاماً' ، أما من حيث N الأمر يعد دراسة للطبيعة فإن النجوم
الأكثر سطوعاً ، وهى ليست غير مُقَنَّعة unveiled تماماً ، يمكن أن تكون هناك
كى تلاحظ note الاحتفالات المهيبة لحلول الليل . البيت الذى يلى ذلك يحدث تقابلاً بين
فعله النشاط المتحمس tears (يمزق) و 'دموع' tears البكاء ، والكلمتان تلفظان
بطريقة واحدة (كما أن معاطف coats غروب الشمس هى فى حقيقة الأمر مكونة من
دموعها tears ، كما يحدث البيت مقابلة أيضاً بين فعله وبين الندم المكثوم الناتج عن
الاكتناب drooping ، ويقابل أيضاً فعله بالاحترام الطقوسى للشكل الميثولوجى ،
وبالتدرجات بعيدة المنال للتغيرات اللونية فى السماء . وإذا ما كان اللون الأصفر
البرتقالى saffron واللون الأرجوانى purple اللذان تلاحظهما noted النجوم stars
هما فعلاً غروب الشمس (والشاعر لم يقل لنا ذلك) فإن ذلك يعنى أن هناك تأثيراً
مهدئاً آخر من آثار انتظامية الشمس ؛ هناك تأثير مهدئ من إحساس مفاده أنه قد
يعكس reverse عملياته بطريقة آمنة وسليمة (هذه العمليات خطيرة ومتهورة كما هو
الحال فى السواد الأعظم من المشاعل torch) من منظور أن خلفيته هى مجرد انعكاس
لصعوده ؛ هناك أيضاً تأثير مهدئ من إحساس بالانتظام وربما إحساس بالبعث فى
وفاة البطل .

وينشر مشاعله خلال الصالة النجومية

معكوسة أثناء جنازة حبيبته .

الأصل الإنجليزي :

And trails his Torches though the Starry Hall

Reversed, at his Darling's Funeral.

قد ينشر trail هيمان Hymen دوماً مشاعله torches ، وقد يكون ينشرها trailing ، في هذه المناسبة ، بلا عظمة ، معكوسة reversed ؛ أو ربما بناء على هذا الجزء المؤلم ، يكون يسحبها trailing بمعنى يجرجرها من خلفه مطفأة ، لا يجرى استعمالها في أى شيء ، أثناء غمه واكتئابيه . وفي كلا الحالين لا بد من تفسير المشاعل على أنها شيء له علاقة بغروب الشمس ، شيء موجود في الأعلى في السماء ، مثل النجوم stars ؛ هذه المشاعل لا بد أن تكون الشيء نفسه ، وإلا فلماذا من المهم أن تكون تلك المشاعل مختلفة ؟ المشاعل torches عندما تكون معكوسة reversed تصبح معرضة للانطفاء ، وإحداث المزيد من الدخان ، كما أنها تبدد نفسها ؛ وهذه المشاعل لا يمكن مطلقاً أن تشبه النجوم stars الكاملة أو الخالدة ؛ ونحن عندما نجد هذه النجوم في السماء نستشعر الحرية في أنفسنا ، ويراودنا إحساس بأننا نشعر بالآلفة مع غروب الشمس ، يراودنا إحساس بأن نطفو إلى أعلى في الهواء^(٩).

ومن رأى أن الأمر يحتاج هنا إلى دفاع أو تفسير للأسباب التي تجعلنا نعطي تحليلاً وهمياً خاصاً من هذا القبيل لأبيات لها مثل هذا الجمال المباشر ، تلك الأبيات التي لم يشوهها الفكر إلا قليلاً ، والتي هي عمل مبكر في واقع الأمر ، صيغت عباراته بلا اكتراث إلى حد ما . والحقيقة هي أنه بالضبط في الحالات التي من هذا القبيل ، عندما تكون في خلفية ذهن المؤلف تقنية متقنة ومحددة ولكنه يسمح لها بأن تندرج ضمن الاضطرابات التي تأتي بسهولة كبيرة ، عندما تكون في ذهن المؤلف استعارات مختلفة ينوى إدخالها في مكان ما ، عندما يكون التأثير شيئاً غير مفهوم إلى حد ما ولكن له لون شعري قوى ، عندما تسمح مجرد عملية التساؤل عن معنى هذه التقنية للتقنية نفسها أن تغوص ، من خلال شكل غير مراقب ، إلى أعماق ذهن القارئ ؛ في الحالات التي من هذا القبيل تماماً يكون احتمال العثور على ضروب غموض النوع الخامس كبيراً جداً ، وتكون بحكم الضرورة على شكل تفسيرات .

هناك أثر مماثل تماماً ، ناتج عن تبهيت التصور الميتافيزيقى ، يظهر عند الشاعر مارفل فى قصيدته عن العيون والدموع (١٠) Eyes and Tears . تحركت إلى حد ما المراثية الجنائزية التى كتبها مارفل عن اللورد هستنجز Hastings فى عالم ملتون ، فى حين نجد أن هذه المقطوعات الشعرية تدخل ضمن التصورات والتخيلات الممتازة الكاملة ، حتى لا يكون هناك أى شك فى أن النقطة الرئيسية ينبغى تناولها والتعامل معها من وجهة النظر الميتافيزيقية .

يا لحكمة الطبيعة عندما أصدرت مرسوماً ،

بأن تبكى العينان أنفسهما وتبصران .

ولما كانتا قد رأيتا الموضوع بلا طائل ،

فقد تكونا مستعدتين للشكوى .

ولما كان البصر الخادع للنفس ،

يأخذ كل ارتفاع إلى زاوية زائفة ؛

فإن هذه الدموع التى تقيس الجميع أفضل

تسقط مثل خطوط مائية وفوادين (١١) .

الأصل الإنجليزى :

How wisely Nature did decree,

With the same Eyes to weep and see.

That, having viewed the object vain,

They might be ready to complain.

And, since the Self-deluding Sight

In a false Angle takes each hight;

These tears that better measure all,

Like wat'ry Lines and Plummets fall.

يستطيع الإنسان أن يجد بين الأشعار التي من هذا القبيل :

ذلك الذى يظهر فى العالم غاية فى الجمال ،

نعم ، حتى الضحك ، يتحول إلى دموع ؛

وجميع الجواهر التى نقيمها

تنصهر فى ثريات العيون هذه .

الأصل الإنجليزى :

What in the World most fair appears,

Yea, even Laughter, turns to tears;

And all the Jewels which we prize

Melt in these pendants of the Eyes.

الانطباع الرئيسى هنا ليس بالتأكيد انطباع أناقة وتنسيق وإنما هو انطباع أجزاء لا تتناسب مع بعضها ؛ ونظراً لأن الشعر 'ينقل' هذا الانطباع بقوة مع مسحة من الإنجاز الكيس فإن الذهن يبهت ويضعف ويحتار داخلاً فى حالة تأملية ، ويعلق الدوييت الثانى بالذهن . الجواهر Jewels ، بطبيعة الحال ، لها صلة بالموضوع باعتبار أنها لصيقة بذلك الذى يظهر فى غاية الجمال what appears most fair ، باعتبار أن الجواهر رمز لشهوة العين ؛ ولكن لماذا أو كيف تنصهر الجوهرة Jewel فى ثريا pendant ؟ هنا سرعان ما يهرب منا تحديد التصور والخيال الجيد ، ومع ذلك لا فائدة من القول بأن ذلك ينتج عنه فشل الشعر ؛ العكس هو الصحيح ، إن الأبيات سرعان ما تبدو وكأنها أصبحت أكثر جدية وتعميماً.

منصهر فى melt in قد تعنى 'أصبح بلا وزن بجانب الدموع' أو 'جعلته الدموع بلا وزن' أو 'يذوب بحيث يتحول إلى دموع' أو 'أذابتها الدموع إلى حد أن قيمتها الحقيقية الخاصة التى كانت لها من قبل أصبحت الآن كامنة فى النجوم' . الدموع tears من هذا المنطلق تصبح لها قيمتها من ناحيتين ، باعتبار أنها تحتوى على قيمة الجواهر Jewels (باعتبار أنها تنتمى إلى عالم كليوباترا والترف المفرط) ولكون الدموع من تلك

المذيبات المشروعة التي تستطيع أن تذيب الجواهر melt Jewels (باعتبار أن الدموع تنتمي إلى عالم الكيمياويات والقوة السحرية) . الكلمة which (ضمير الوصل) تفعل أكثر مما لو استعمل الشاعر that (ضمير وصل) عوضاً عنها ، فهي توحى بأن الجواهر Jewels ليست كلها ذات قيمة prized ، وأن الجواهر ذات القيمة هي فقط التي تذوب في melt in الثريات pendants . وتوسعاً في ذلك ، مع الاستقلال عنه ، هناك تلميح مفاده أن العيون eyes ، وبخاصة عيون المرأة المحبوبة ، هي التي تلمع وهي الجواهر Jewels ؛ وتباغتتنا الكلمة بسؤال : لماذا يتعين على العيون eyes أن يكون لها ثريات pendants إن لم تكن العيون هي نفسها جواهر Jewels ؟ العيون eyes تبلغ أيضاً أقصى درجات لمعانها عندما تغرورق بالدموع tears ، لا استعداداً للبكاء ، وإنما من فرط السعادة ؛ الدموع التي لا يزال الشاعر يقول عنها : أنها ستسقط fall من جوهرتها Jewel ، وتتحول إلى أسف ، ثم تصبح ثريات pendants .

وبذلك تتوافر لدينا الآن عدة معاني للعبارة melt in (ينصهر) في انصهار هذه العيون متحولة إلى ثريات pendants ، وهو شكل من أشكال العالم ، نحن نشاهد انصهار الجواهر كلها إلى لا شيء ، أو إلى أحجار أقل من الجواهر لا قيمة لها ، أو 'من حيث أن هذه الثريات التي تنبعث من عينيها تنصهر ، وتتحول إلى ماء ، فنحن نرى عدم ثبات تلك القيم التي تنبعث من مصادر العالم وموارده' ، أو قد يكون المعنى 'عيناها أصبحت جوهرتين تفيضان رقة ، ولكن الجواهر التي من هذا القبيل تنصهر وتذوب ؛ إن تلك الدموع سوف تسقط وتتحول إلى يأس' .

قد يلاحظ المرء أن الجواهر التي نقيمها Jewels which we prize إنما نعرفها على إنها عيون Eyes بسهولة كبيرة ، والسبب في ذلك أنه لو لم تكن هذه الجواهر عيوناً ، فإن أبرز ما يتبدى لنا عن الفكرة التي يتناولها الدوبيت ، هو أن هذه الفكرة غير صادقة تماماً :

تلك الجوهرة التي في أنفك . . .

سوف تستمر في كونها حجراً كريماً

عندما ينتهي عالم جمالك كله ،

(كاري)

الأصل الإنجليزى :

that jewel in your ear . . .

Shall last to be a precious stone

When all your world of beauty's gone,

(CAREW.)

الدوبيت لا يمثل فقط حقائق الحالة وإنما الإحساس الأكثر اعتياداً عن هذه الحالة ؛ كما يعوض الدوبيت افتقاره إلى 'الألمعية' بالحجر على اهتمام الإنسان المتضمن فى تناقض الدوبيت الظاهرى . ولكن السبب الذى يجعل هذا الحجر يبدو مبرراً ، أثناء دخول الشعر إلى الذهن ، هو أن هذا الحجر يحتوى على مواد كثير من التصورات الحقيقية ، التى تم تهذيبها فى الخلفية ، وتركت غير واضحة ، ومحزومة حزمًا دقيقًا .

قد يعترض القارئ اعتراضاً معقولاً بأن الشاعر لا ينتظر من قرائه أن يصنعوا لأنفسهم تصورات ، وأننى بقدر ما كنت أفعل ذلك ، أكون قد صنعت قصيدة خاصة بى . ولكن الأمر ليس كذلك ، إذ كنت أقتبس طول الوقت ؛ أن ما تنهض به هذه الأشعار هو عبارة عن تعرف واسع من جانب القارئ للتصورات التى تحققت بالفعل عن الدموع .

قد أكون قد بالغت فى المدى الذى وصل إليه ذوبان التصور فى هذا المثال ؛ والمثال الذى أوردته عن اللورد هاستنجز Hastings لا يحتوى ، من وجهة نظرى ، على نقطة بسيطة ، أما فى الحالة التى بين أيدينا فإن فكرة انصهار الجوهرة jewel melting فى دمعة tear فكرة حادة بما فيها الكفاية ، وتحمل القسم الأكبر من الإحساس . ولكن إذا ما اعتبرنا هذه الفكرة مجرد تصور بسيط وناجح ، نجد من خلفها حشداً كبيراً من التداعيات التى تحدث تأثيراتها بطريقة مختلفة ، وأن هذه التداعيات قوية تماماً مثل التصور الرئيسى وتهدد بإزاحة ذلك التصور الرئيسى إلى الذهن أو تجعله غير ضرورى على أقل تقدير . وقد حظى مارفل بالإعجاب من كل من جيله والقرن التاسع عشر ؛ وقد نشك أن ذلك حدث من جراء أن جيله والقرن التاسع عشر استطاعا أن يقرأه بطريقتين مختلفتين . وإذا كان المثال الأول الذى أخذته من مارفل يمثل انفجار

التصور ، فإن المثال الذى بين أيدينا يمثل قمة نضج هذا التصور وينعه ، تقلص سمك الجلد وتمدده إلى أبعد حد ممكن ، إنه يمثل البنور الجاهزة للنثر . ومع آخر مثال أورده فى هذا الفصل يكون التصور قد تحول إلى شكل من أشكال التشوش .

قد لا يكون التمييز واضحاً بين هذا المثال ، وبين قصيدة الوداع valediction ، على سبيل الافتراض ، التى كتبها جون دون Donne وأوردتها فى الفصل السابق . فى قصيدة الوداع تعين علينا التسليم بالتصور وقبوله بحد ذاته ، كما أن ضروب الغموض التى تعين علينا اكتشافها كانت بمثابة استنتاجات من التصور نفسه : سواء كان الأمر يتعلق بالأسباب التى يجب أن تبرر المقارنة المتضمنة فى هذا التصور ، أو بالأحكام التى يمكن أن تجعل تلكم الأسباب حقيقية . لقد وضعت النتيجة فى النوع الرابع من الغموض والسبب فى ذلك هو التعقيد المنظم للحكم الذى تنطوى عليه implied ضروب غموض اللغة . فى المثال الذى بين أيدينا نجد أن التصور مجرد عنصر واحد فقط فى نطاق التأثير الكلى ، وقد لا يكون هذا التصور ، فى واقع الأمر ، أكثر من مجرد الواجهة التى تحمل التأثير وتجعله متماسكاً مع بعضه كما تجعله يبدو معقولاً ؛ وهنا يتحتم اكتشاف ضروب الغموض على شكل ردود فعل غير منظمة لا أكثر ولا أقل بين الكلمات نفسها ، وأنا أضع الغموض هنا ضمن النوع الخامس باعتباره حالة من حالات الاضطراب والفوضى المثمرة .

فون Vaughan باعتباره من مريدى هربرت ، وباعتباره سلفاً لـ وردسورث Wordsworth يستخدم بشكل طبيعى وبالطريقة نفسها نشوة التصور فى الإيحاء بالتصورات ، وبطريقة مناشدة أكثر غموضاً وأكثر مباشرة من الناحية الظاهرية وأكثر حساً وإثارة للذكريات . والرباعية التالية التى تتعلق بوحدة الوجود ، على سبيل المثال ، ليست سوى ألمعية من الوهلة الأولى ودراسة للطبيعة .

هكذا انفجرت التلال والوديان فى الغناء ؛

ومع أن الأحجار المسكينة ليس لها كلام ولا لسان ،

فى حين أن الرياح النشطة والأنهار كل منها يجرى ويتكلم ،

إلا أن الأحجار عميقة فى الإعجاب .

(الطائر)

الأصل الإنجليزي :

So hills and valleys into singing break;
And though poor stones have neither speech nor tongue,
While active winds and streams both run and speak,
Yet stones are deep in admiration.

(The Bird.)

إذا ما قارنا الكلمتين tongue (لسان) و run (يجرى) بالكلمتين speech (كلام) و speak (يتكلم) نجد أن الكلمتين الأوليين يمكن أن تصنعا زوجاً من الكلمات عن طريق الصوت وليس عن طريق المعنى ؛ وإلى أن يتذكر الإنسان أن الألسنة tongues يمكن أن يقال : إنها 'تجري' run on وأن الأنهار streams لها ألسنة tongues بمعنى أنها تجري running . وعن طريق هذا الصدى اللفظي ، الذي كان بوسع نقاد القرن الماضي أن يعتبروه موضوعاً من موضوعات الصوت الصرف pure sound ، يمكن تمرير التوريات المخضعة إلى الذهن . كما أن الكلمة deep (عميق) يمكن أن تشير إلى انعدام الكلام ، أو قد تشير إلى الصخرة الصلدة التي توجد أسفل التربة ؛ لكي تصبح المقطوعة ككل في بعض أجزائها تصوراً عن الأحجار بشكل عام ، باعتبار الأحجار واحداً من العناصر الأربعة ؛ وفي البعض الآخر وصفاً مثيراً للذكريات ، فهي (الأحجار) تعطى الجلاميد على جانب التل ، وتصاب بالخرس في وجود الجروف ، وفي صمت عملاق انتظاراً لسقوطها .

ارتدى ارتدى أفضل ملابسك ،

دعى الطريق الفرح يأخذ إجازة ،

والزهور التي تنتشر في التلال ،

أو البيارات السرية ، تحافظ على الطريق السريع .

(أحد السعف .)

الأصل الإنجليزى :

Put on, put on, your best array,
Let the Joyed road make holiday,
And flowers, that into hills do stray,
Or secret groves, keep the highway.
(Palm Sunday.)

أشياء من الطبيعة منبوذة ومتقاعدة ، مثل يسوع ، يتعين إحضارها فى هذا اليوم
من أيام استعراضه فى الساحة العامة . فمن ناحية هناك تصور عن علاقة الطبيعة
وتأليه البطل ؛ وعلى الناحية الأخرى ، هناك وصف متضمن للتجولات المنفردة للمسيح .

هكذا كان العالم الساطع ، فى اليوم السابع الأول ،
قبل أن يقدم الإنسان الخطيئة ، تحلل الخطيئة
عندما سطعت السماء من فوقهم مثل زجاج منصهر
فى حين مرت الكواكب كلها بدون سحب ،
وتدفقت أنهار الينابيع ، مثل لؤلؤ ذائب ،
لم تفسدها الفيضانات مطلقاً ، ولم تغضب بسبب زخه .
(يوم الصعود)

الأصل الإنجليزى :

Such was the bright world, on the first seventh day,
Before man brought forth sin, or sin decay
When Heaven above them shined like molten glass
While all the planets did unclouded pass,
And springs, like dissolved pearls, their streams did pour,
Ne'er marred with floods, nor angered with a shower.
(Ascension Day.)

التصور ، من ناحية هنا ، عبارة عن وجهة نظر حسية وسامية عن الطبيعة ، ومن الناحية الأخرى ، وربما كان ذلك بفعل النغمة التي تشبه نغمة الجرس كما هو الحال عند دريدن Dryden ، تلك النغمة التي توحى بتفسير أكثر بروزاً ودقة ، فإننا نحس أنه قبل السقوط fall ، فإن آلية الكواكب السيارة كلها ، مَبَّيان سماوى ، عمل حوَّارضى circumterrestrial دقيق ، كانت تُرى وهى تحدث فى السماء . هذه الإيحاءات السريعة الزوال ولكنها قوية (كما هو الحال فى آلة ميلتون ذات اليدين) هى التى يَكْسبها فون Vaughan عن طريق تبهيت الإطار العام وجعله غير واضح وخسارة الطاقة التى يزخر بها تصور هربرت Herbert .

وفى هذا المثال الأخير ، يبدو تزايد نوبان التصور وكأن لمعانه قد اختفى عن البصر تماماً . يقول جونسون : 'هو يرتعد' ، 'على حافة المعنى' .

قديسو الرب أضواء ساطعة ؛ من يبقى

هنا طويلاً لا بد أن يمر

فوق التلال المظلمة ، والمجارى المائية السريعة ، والطرق المنحدرة

الناعمة مثل الزجاج .

('فرح حياتى كما تُرك لى هنا' .)

الأصل الإنجليزى :

God's saints are shining lights; Who stays

Here long must pass

O'er dark hills, swift streams, and steep ways

As smooth as glass.

('Joy of my life while left me here.')

لا يمكن للإنسان أن يفصل بين هذه التصورات فى ذهنه ؛ وهذه هى تقنية الحركة الرومانسية : شَعْرُ أسود ، مياه مد ، منظر الأرض عند الغسق ، كلها ذائبة فى الذهن ، كما هو الحال فى الأحلام ، على شكل صورة ظاهرية حسية مباشرة لا يمكن وصلها بأية حاسة من الحواس الخمس .

الهوامش

(١) هذا التعريف غامض على أقل تقدير من حيث إن القارئ يحار معه ؛ ومع ذلك فإن التحديد هنا لا يؤكد أنه يمكن أن تكون هناك ربود فعل بديلة للمقطوعة عندما يتم الإمساك بها تماماً ، أو أن التأثير يمكن أن يمثل بالضرورة حالة ذهنية معقدة لا يمكن فصلها عن المؤلف . وأعتقد أن بوسعى أن أزعج أن تقنية الخلط تحتاج إلى معالجة منفصلة ، ولذلك وضعتها في آخر الكتاب باعتبار أنها تكشف عن الكثير من الاضطراب المنطقي .

(٢) مثال تافه مأخوذ من دريدن ومحنوف .

(٣) ليس هناك من داع أن نزعج وجود أى نوع من 'الاضطراب النحوى' فالكوكب السيار sphere يمكن أن نأخذه على أنه نجمة الصباح Morning star وعلى كل حال ، فالمثال يوضح ، من وجهة نظري ، أن تقنية التشر في الانتقال من تشبيه إلى آخر يحتمل أن ينتج عنها مثل هذا النوع من الغموض .

(٤) الثعبان يلمع في جلده الجديد ؛ والجلد القديم يبدو كنيباً ، ومع ذلك فإن هذا الجلد يقارن بالإيمانات والإمبراطوريات (نظراً لأنها محطمة wrecked الآن) . أو هل نراها وهي تتبرعم في الربيع الجديد في الوقت الذي نعرف فيه إنها مؤقتة ؟ من رأيي أن هذا هو أهم جزء في هذا الخلط .

(٥) المقطوعة الأولى تتصل بهذا الفصل اتصالاً مباشراً ، ولكن المقطوعة الثانية هي التي تعطى مثالاً مباشراً على استعمال سوينبرن للمقارنة المتبادلة .

(٦) نسبه إلى ربة نار الموقد vestal عند الرومان (المترجم)

(٧) متعلق بسفر الرؤيا (المترجم)

(٨) إله الزواج عند الرومان Hymen (المترجم)

(٩) لقد مزقت ما يقرب من صفحتين من هذا التحليل في الطبعة الثانية ، والواقع أنني أحس أن الفصل كله يثير الضجر . فقد ظهرت صعوبة إيراد النقاط بطريقة مقنعة في غياب الكتابة النابضة بالحياة .

(١٠) أنا أنظر إلى هذا المثال باعتباره شكلاً من أشكال الفوضى - لا من حيث تفاصيل التحليل ولكن في الزعم بأن هذه التفاصيل ترقى إلى تبهيت التصور أو الخيال . ومع ذلك ، فمن الحق أن أرى أن نقاد القرن التاسع عشر الذين كانوا يعتبرون التصور مجرد شيء غريب ، كانوا يتمتعون بهذه الأبيات .

(١١) واحدها فادن (وهو أداة مؤلفة من خيط في طرفه قطعة رصاص) يسير بها غور المياه أو تمتحن استقامة الجدار . (المترجم)

(٦)

يحدث الغموض من النوع السادس عندما لا تقول العبارة statmment شيئاً ، بفعل الحشو ، التناقض أو التعبيرات التي لا صلة لها بالموضوع ؛ حتى يضطر القارئ إلى اختراع تعبيرات من عنده وتصبح هذه التعبيرات معرضة للتناقض الواحدة مع الأخرى . ولقد تناولنا بالدراسة أمثلة من التناقض تعطى معنى مباشراً ، وبذلك يمكن إدراج هذه الأمثلة ضمن هذا النوع السادس ؛ وعليه فإن موسى (عليه السلام) قال لربه حسب الرواية الموثقة : "إنك لم تُنْجِ عبادك على الإطلاق" ولكن الترجمة الأكثر مباشرة في الخلفية هي "نجاة أنت لم تُنْجِ" . "مع أنك يمكن أن تنجي" ، أو "مما لاشك فيه من وجهة نظرك أنك تنجيننا في كل الأوقات ، ولكن ذلك لا يبدو كثيراً لدينا" ، أو قد تعني "أنا لا أفترض القول بأنك لا تنجي عبادك ولكني أجد نفسي حائراً وغير قادر على أن أقول : إنك كذلك" . ومن المسلم به أن هذا التعبير المسكوك هو من تعبيرات التأديب في اللغة العبرية ، وبذلك لا يمكن إدراجه ضمن النوع السادس من الغموض نظراً لأن معناه لا يرقى إليه الشك بأي حال من الأحوال ؛ الوسيلة واقعية ونشطة بشكل من الأشكال ، ولكن لا يمكن تصورها على أنها تناقض .

على كل حال ، فإن التناقضات التي من هذا النوع نفسه يمكن أن تندرج ضمن هذا النوع بشكل أكثر تحديداً ، عندما تستعمل استعمال النكات والطرف ، والسبب في ذلك هو أن القارئ يكون مقصوداً له أن يكون واعياً لهذه التناقضات بوصفها نكاتاً . وأفضل مثال على ذلك هو الفقرة التي تصف مظهر زليخة بوبسون Zuleika Dobson .

زُليكة لم تكن جميلة بشكل قاطع

الأصل الإنجليزي :

Zuleika was not strictly beautiful.

"لا تفترض أن زليخة كانت أى شىء من الأشياء العامة الشائعة ؛ لا تفترض أن بوسعك أن تتخيل بسهولة ما هى عليه ، أو إنها ربما لم تكن ذلك النوع غير المعتاد الذى تعجب به بصفة خاصة" ؛ بهذه الطريقة ، (أو بالأحرى ، فى إطار المقدمة الإستهلالية التى يعد ذلك محاكاة ساخرة (باروديا) فى إطارها) تتم تهدئة الغيرة واستطلاق الخيال ، ولم يرد أى شىء (ما هو ذلك الشكل الصارم من الجمال ، على أية حال ؟) يمكن أن يقال ضد المؤلف فيما بعد .

**عينها كانتا كبيرتين بعض الشئ ، ورموشها طويلة أكثر من اللازم
الأصل الإنجليزى :**

Her eyes were a trifle large, and the lashes longer than they need have been.

لما كان القارئ لا يعرف كبر large بغض الشئ trifle فليست لديه وسيلة يتأكد بها إن كان ذلك الكبر سيجذبه أم سيخيفه . "ولكنى ، من وجهة نظر أكاديمية أرى أن هذا الوجه خاطئ كله ؛ حتى لا تؤاخذنى ، أيها الأولاد ؛ لا تجعلونى أتلغ ما أنتم فيه من مرح" . جبهتها brow كانت جديرة بالتصديق was not discreditable ؛ نحن نعرف بشكل موضوعى أن شعرها كان متجعداً . "لابد أن أقول أنى أجد شيئاً مبالغاً فيه تماماً فى هذا الأمر ؛ ولكنك ،

**الفم كان عبارة عن نسخة مطابقة من قوس إله الحب
الأصل الإنجليزى :**

The mouth was a mere replica of Cupid"s bow.

لقد بدأ يتحول إلى فظ ؛ فبعد الجمال غير القاطع not strictly beautiful ليس من الحنان أو الإشفاق أن يبينها من خارج النماذج المألوفة familiar models ؛ إن المخلوق الذى يشبه الشعلة flashy-looking creature له الوجه نفسه الذى لكل إنسان آخر ، اللهم إلا باستثناء أن هذا الوجه مضاعف عند هذا المخلوق . عند هذا الحد يرتفع الثناء من التقليل الظاهرى من الشأن إلى ثناء حار ولكنه غامض :

لا شجرة تفاح ، لا جدار من الخوخ : لم ينهبها ، ولا أية حديقة من حدائق الورد في صور Tyrian ، لقاء عظمة خدي الأنسة دويسون . عنقها مرمر غير حقيقي . نسب يديها ورجليها دقيقة جداً . لم يكن لها خصر حتى نتحدث عنه.

الأصل الإنجليزي :

No apple-tree, no wall of peaches, had not been robbed, nor any Tyrian rose-garden, for the glory of Miss Dobson's cheeks. Her neck was imitation-marble. Her hands and feet were of very mean proportions. She had no waist to speak of.

النفي الذي في الجملة الأولى يلقي نمطاً متكلفاً على اكتماله التام ، ويضطرنا إلى التفكير على النحو التالي "لا ، الشجرة لم" ثم نعطي هذه العبارة ، بوصفها شكاً في خلفية الذهن ، معنى معاكساً تماماً ، كما هو الحال في النفي في اللغة الإيطالية أو نفي النفي في الإنجليزية العامية . وفي الجملة الثانية ، بطبيعة الحال ، نجد أن عنقها neck يمكن فقط أن يحاكي imitate المرمر ، ولكن ترى ، هل كان يحاكي المرمر غير الحقيقي imitation marble ؟ إن الشك يذكرنا بالإمكانات المخيفة التي في عملية محاكاة الكثير من أنواع المرمر الحقيقية تماماً ، وربما يذكرنا أيضاً ببيئة المرمر غير الحقيقي imitation marble التي كانت لصراعاتها السابقة . وبناء عليه ، ونظراً لأن الكلمة mean يمكن أن تعني وسيطاً ، صغيراً أو بدون نوعية ؛ ونظراً لأن الخصر يمكن أن يكون لحمياً وغير اللحم في آن واحد ؛ نظراً لكل ذلك ، فإننا نتقاذفنا الشكوك حول ما إذا كانت الجملتان الأخيرتان تعنيان أو لا تعنيان أن جمالها كان فريداً ولم يعتمد على التفاصيل التقليدية ، أو أن هذه الأجزاء من جسمها ، لم تكن ، في واقع الأمر ، جيدة بما يكفي التنويه عنها وامتداحها ، أم أن هذه الأجزاء كانت صغيرة بشكل يتعارض مع ما هو مألوف ومعروف .

هذا التناقض الخاص بالموضوع الظاهري للعبارة يبدو كاملاً تماماً ؛ إذ ليس من الواضح ذلك الذي يتعين علينا تصديقه بانتهاء هذا التناقض . ومع ذلك لا يجوز لنا القول : إن هذا التناقض يمثل صراعاً في ذهن المؤلف ؛ إن هذا التناقض يبعد القارئ عن الموضوع الظاهري إلى الموضوع الواقعي ، وبذلك يصبح "المعنى" الرئيسى للفقرة ،

بعيداً عن النقد الذى فى الباروديا التى فى هذه الفقرة ، هو "فضلاً ، صدقوا قصتى ؛ إذ يتعين علينا أن نأخذها مأخذ الجد على نحو يكفل استمرارها" . وأرجو ألا أكون بحاجة إلى الاعتذار ، بعد هذا المثال ، عن إدراج السيد / بيربوم Beerbohm ضمن الشعراء .

سوف أقوم هنا بدراسة ذلك الذى يمكن أن أسميه بطريقة معقولة غموضين عن طريق التناقض ، وذلك فى مشهد الحب بين ترويلوس Troilus وكريسيدا ولكن المرء يتعين عليه أن يتكلم بهذه الطريقة المؤقتة غير النهائية ، والسبب فى ذلك ، أن القراء عندما يستطيعون أن يستخلصوا بسهولة معنى من جملة من الجمل ، يكون هناك شكل من أشكال اللاعلاقية حول القول بأن النحو الأساسى فى هذه الجملة لا ينطوى على معنى ؛ قد تكون هذه الحقيقة صادقة غير أنها ليست مهمة . وقد سبق أن قلت : إن القارئ يتعين عليه أن يكون واعياً للتناقض إن قدر لمثل هذا التناقض أن يكون من النوع السادس ؛ ومع ذلك ، وفى الحالات المعقدة ، فإن القارئ لا يكون واعياً للتناقض مثل وعيه للطريقة التى يفشل بها التناقض فى أن يكون له معنى . من هنا فإن التناقضات يحتمل أن تكون جزءاً لا يتجزأ من خلفيتها ، وليست جزءاً من البساطة التى تناسب الشرح أو الوصف .

ولما كانت كريسيدا واعية ، إلى حد ما ، للفارق الذى بينهما ، ولما كانت تحس أن عليها أن تزايد على تعاطفه فقد بدأت المشهد بزفافها نفسها ؛ لقد كانت يوماً تريد ترويلوس وتبتغيه ، وقد تراجعت "خشية أن يلعب دور المستبد" ، كيما تطيل زمن التودد إليها وخطب ودها طوال الوقت الذى كانت مطلوبة فيه بشكل محدد ، ولكى تتأكد منه تمام التأكد . هذا يقال على أمل أن ترويلوس أيضاً سوف يتحول إلى شخصية واعية متروية ، لا تعيش بمثل ideal ثابت واحد وإنما باختلاف العديد من المثل ؛ إن كريسيدا ليست على يقين من مقدار ما تقوله ، ولا من مقدار ما يمكن أن تقوله . وهذا يقودها إلى الحيرة والارتباك ، مستاءة من افتقارها إلى البساطة ، وإلى خوف برئ مفاده أنها كانت تحاول الاستفادة منه (وهى تعترف بذلك أيضاً ، بلا حول ولا قوة ، بعد أن لجأت إلى الأسلوب الخطأ) فى الوقت الذىبقى فيه ترويلوس نبيلاً ورومانسياً وصامتاً

وحائراً ؛ وعندما يصل كريسيديا الرد عن طريق ذلك الولاء والاخلاص البطولي وحده ،
ذلك الاخلاص الذي سوف يتحول بسهولة إلى احتقار لها ، والذي ينبع من اعتقاد
سرى مفاده أن الإنسان يستطيع الحصول على ما يريد إذا ما ركز على ما يطلب ،
ذلك الولاء الذي لا يستطيع كريسيديا المسكينة ترديد أصدائه إلا خلال النوبات التي
تنزل بها طوال تواضع انتهازيتها . ها هي كريسيديا تحاول الهروب من ترويلوس .

ترويلوس : ما الذي يغضبك أيتها السيدة ؟

كريسيديا : سيدي ، صحبتي الخاصة .

ترويلوس : أنت لا تستطيعين تجنب نفسك

كريسيديا : دعني أذهب وأحاول ،

لدى نوع من النفس يسكن معك ،

واكن لدى نفس غير حانية ، هي نفسها سوف تغادر ،

لتكون أحرق الآخر . أين ذكائي ؟

قد انصرف ، أنا اتكلم ولا اعرف ماذا .

ترويلوس : إن من يتكلمون بحكمة ، يعرفون جيداً ما يقولون .

(الفصل الثالث ، المشهد الثاني ، ١٤١)

الأصل الإنجليزي :

TRO. What offends you Lady ?

CRESS. Sir, mine owne company.

TRO. You cannot shun your selfe.

CRESS. Let me goe and try:

I have a kinde of selfe recides with you :

But an unkinde selfe, that it selfe will leave,

To be anothers foole. Where is my wit ?

I would be gone : I speake I know not what.

TRO. Well know they what they speak, that speak so wisely.

(III. ii. 141.)

من يعرفون ما قيل عقلاء أيضاً . أنا أسمى هذا تناقضاً على افتراض أن العبارة نوع من النفس kinde of selfe التى تعد ثابتة ومستقرة هى ذاتها النفس غير الحانية unkinde selfe التى سوف ترحل will leave ؛ التورية هنا تصل إلى التناقض ، فالعبارتان تحرك كل منهما الأخرى ، كما أن هناك أمراً ثالثاً يتعلق بما إذا كانت هى بنفسها قد رحلت left herself أم أنها تحاول ذلك الآن ربما تعنى : "بوسعى أن أترك نفسى نظراً لأنى تصرفت على هذا النحو ؛ إن جزءاً منى قد انضم إلى جانبك ، وهذا الجزء غير حنون على لأنه يجعلنى أتكلم بهذه الطريقة الحمقاء" ، أو "أن النفس التى أعطيتك إياها غير حانية لأنها تستطيع أن تهجرك وتتركك ، إنها قادرة على التراجع إلى خصوصيتها الخاصة ، إنها قادرة على أن يكون لها عشيق جديد . " ولكن بوسعنا أيضاً ان نعتبر النفسين مختلفتان ؛ ونقطة التناقض الظاهرى تتمثل فى الفارق الموجود داخل مصطلح من المصطلحات هو مخصص أصلاً للوحدة . "جزء منى سيكون دوماً مثبت فيك ؛ ومع ذلك فلدى ذات غير حانية لا تعرف ماهيتها ، تريد أن تغادر مؤقتاً الذات الحانية التى معك وتغرب بعيداً لتكون وحيدة" . وهذا المعنى يحتاج إلى تفسير آخر للعبارة حماقة الآخر another's fool . من رأى أنها تحس "جزء منى أعطيتك إياه بالفعل ؛ ولكن هناك جزءاً آخر منى أحاول بطريقة غير طبيعية أن أعطيك إياه أيضاً ؛ أنا أحاول إخضاع نفسى لك أكثر مما لدى من كرم يدفعنى إلى ذلك ؛ أنا أحاول الحصول منك على ألفة وقرب منك أكثر من الأملية التى تحافظ وتبقى بها على ذلك" . وبناء على كل ذلك ، "لدى ذات غير كريمة سوف تتوقف عن بخلها لأنها ستصبح أحمق الآخر ، وذلك عندما أسلم نفسى كلية لعشيق" ؛ أو عندما أتذكر أن الأحمق fool كان ناقدًا منزلياً ، "أجد فى داخلى حصيلة من القسوة التى يمكن أن أواجهك بها لتسخر منك" .

بالمصادفة ياربى ، أنا أجتز خداعاً أكثر ثم أحب ،
وأسقط بطنين هائل على اعتراف كبير ،
لأتجه إلى أفكارك : ولكنك حكيم ،
وإلا فإنك لا تحب : فإن تكون عاقلاً وتحب
يفوق قوة الإنسان ، ذلك يكمن عند الأرياب فى الأعلى .
الأصل الإنجليزى :

Perchance my Lord, I shew more craft then love,
And fell so roundly to a large confession,
To Angle for your thoughts: but you are wise,
Or else you love not: for to be wise and love,
Exceedes mans might, that dwels with gods above.

أنا أسمى هذا المثال الثانى ، الذى يعد امتداداً للمثال الأول ، تناقضاً ، والسبب
فى ذلك أن التعميم الذى أضيف إليه ليظهر قوة التضاد يجعل منه مثالاً زائفاً وغير
حقيقى . "إما أن تكون عاقلاً ، وإلا فإنك لا تحب ، والسبب فى ذلك أنك لا يمكن أن
تحب إذا ما كنت عاقلاً . " هناك شيء من الفرق بين الخيارات ، حتى لا يصبح التضاد
غير منطقى بحق ؛ ونحن نعرف أن الرجل لا يحب عندما يكون عاقلاً ، ولكنه إذا لم
يحب فإن القول المأثور لا يقول لنا إن كان عاقلاً أم لا . من المنطقى هنا أن تكون القوة
التمثلة فى وإلا or else تعنى "على أية حال" ؛ إنها تتحرك نحو الأسفل إلى استنتاج
أقل اكتساحاً من صمت هذا الرجل . غير أن هذا شيئاً بعيد المنال ، إضافة إلى أن
الملاحظة هنا تريد أن تقول شيئاً مباشراً ؛ إذ من المحتمل هنا أن تأخذ العبارة وإلا
or else على أنها "بمعنى آخر" وأن نأخذ التعميم بوصفه عبارة تحتوى على شيئين
صنويين . ولكن لما كان هذان الشيئان موضوعين كبدائل ، فى واقع الأمر ، فإن ذلك
يضطرننا إلى تبين أن هناك شيئاً من الشك يدور حول الموضوع ، ومن ثم يفسر كل من
الحب love والحكمة wisdom تفسيراً مزدوجاً .

أنت حكيم you are wise ، "إنك تحب بطريقة الجملة ، بطريقة حب الذات ،
بطريقة إهمال الذات (لأنك واثق بنفسك) التى تقرها النظرية" ؛ أنت حكيم (بتوبيخ
فيه إعجاب) "لأنك ، إن كنت محباً مثلى ، فإنك لن تعترف بهذا الحب" . الكلمة wise
تعنى "وحيد العقل" ، مثلما يتكلم الإنسان عن حكمة الوحوش ، أو قد تعنى "حريص أن
تبدو وحيد العقل ، وألا تفرط فى نفسك" ؛ وربما تعنى أيضاً "بلغ من التوازن حداً لا
يعى معه ازدواجه" . الحب love عاطفة بطولية غير أنانية أو عاطفة لا تقوم على
الشك بشكل مثير للشجن . أو أنك لا تحب or else you love not ، "إذا لم تبلغ من
الحكمة قدراً يجعلك تحب فإنك لن تستطيع ببساطة أن تحبنى على الإطلاق ، والسبب
فى ذلك أن أحداً لا يستطيع أن يحب ويبلغ من الحكمة ، فى ذات الوقت ، حداً لا
يستطيع معه الاعتراف بعقدته" . أو أنك لا تحب or else you love not ، "إذا كنت لا
تلتزم الصمت من باب الحذر فإنك لن تستطيع أن تحبنى مطلقاً ، نظراً لأن أحداً لا
يمكن أن يحب ويكون بسيطاً فى آن واحد ؛ وأنت عندما تحب بحق فإنك لن تقوى على
أن تكون بطولياً وبعقل واحد . " (وجود أى معنى من هذه المعانى يحتم وجود المعنيين
مع بعضهما ، والسبب فى ذلك أنه ليس هناك ما يدعو إلى توزيع المعنيين فى اتجاه
واحد بدلاً من الاتجاه الآخر .) إنها تحس أنه لا بد أن يكون حكيماً أو عاقلاً ، بشكل
أو بآخر ، إذا ما كان ذلك عن طريق مجرد التناقض مع حماقتها الخاصة عندما تكلمت
على هذا النحو .

البنية المنطقية الرئيسية لهذه الأغنية ^(١) المتقنة هى التناقض ؛ خذ take ، ولكن
أعد but bring ؛ الأمر الذى ينطوى على التناقض ؛ كما أن هناك تناقضاً آخر فى
فكرة "إعادة" returning القبلية :

خذ ، آه خذ شفيتك بعيداً ،

ذلك كان يميناً حلواً كاذباً ،

وهاتان العينان : مطلع النهار

أضواء تضلل الصباح ؛

ولكن أعدِ قبلاى ثانية ،

أعدما ثانية ،

أختام الحب ، ولكنها مختومة بلا جدوى .

مختومة بلا جدوى .

الأصل الإنجليزى :

Take, oh take thy lips away,

That so sweetly were forsworne,

And those eyes: the break of day

Lights that doe mislead the Morne;

But my kisses bring againe,

bring againe,

Seals of love, but seal"d in vaine,

seal"d in vaine.

من منظور أنه يتعين عليه أن يبعد شفثيه take his lips away يكون موجوداً فى حضرتها بالفعل ؛ إنها تخبره بحق أن يذهب لسبيل حاله ، وتحفظ بالسيطرة على الموقف ؛ أو إذا ما كان عاجزاً وحسب فى خيالها ، نظراً لأنها لا تستطيع نسيانه ، فإن مصدر إشباع الفانتازيا عندها لا يزال يتمثل فى التظاهر بأنه موجود فى حضرتها بالفعل ، أى أنها فى موقف يسمح لها برفضه وصدده ؛ وأن طلبها سوف يشبع عن طريق كل من التعبير عن استيائها ونسيانها لرغبتها . ولكنه لا يمكن أن يكون فى حضرتها فعلاً ، والسبب فى ذلك أنه لا بد أن يحضر ويعيد bring again قبلاىها kisses ؛ وعلى ذلك ، فهو عندما لا يكون حاضراً ، فهى تعترف بأنها تريد المزيد من هذه القبلاى . ولكن ، مرة أخرى (لو كان حاضراً ، وهى تعيده لإحضار الأشياء) ، يتعين عليه ألا يحضر قبلاىها الجديدة ، وإنما يعيد إليها فقط قبلاىها القديمة ، لى يعيد إليها حالتها الأصلية التى كانت فيها بدون تقبيل . لعلك تلاحظ أن

الاستعارة التي في الكلمة أختام seals لا تدعم ذلك التظاهر الأخير ، الذي يبدو أنه معناها الرئيسي ؛ إن مسألة إعادة ختم seal بعد أن ينكسر أمر لا جدوى فيه ولا طائل من ورائه شأنه شأن استعادة قبلة kiss بعد إعطائها . هذان التناقضان ، باختصار ، هما اللذان يوصلان تكافؤ الضدين في إحساسها تجاهه . (ومع ذلك ، وقبل كل شيء ، فنعتنا لهذا النوع من التناقض بأنه من النوع الجاد أمر لا جدوى منه ولا طائل من ورائه ؛ إذ أننا نعرف بما فيه الكفاية حقيقة مشاعرها الكلية معرفة كاملة) (٢) .

وبوسعنا استخلاص تناقضات أصغر من ذلك التصوير . خذ مثلاً العبارة عند مطلع النهار at the break of day : عند الفجر تستطيع أن ترى جماله من جديد ؛ في الصباح يتركها بعنف وينسى وعوده . أو العبارة التي تقول : مثل مطلع النهار like the break of day : لا بد أن يبعد عينيه take his eyes away ، بالرغم من أنهما عندما تأتيان ، فإنهما تعطيان عالمها كل الضوء الذي تتطلع إليه وتتمناه الآن ؛ ومن حيث أن هاتين العينين تشبهان شمس النهار day ، فإن ذلك يحتم علينا يوماً توقع إبعادهما taken على وجه السرعة . وأنا أرى أيضاً أن كلمة break (مطلع / يكسر) فيها تورية الأمر الذي يعطيها عمليتين متضادتين على الكلمة نهار day ؛ مجيء العينين يشبه طلوع النهار لأنهما تعيدان إليها سعادتها ، ولكنه يتعين عليه أن يبعدهما take them away لأنهما تتدخلان broke into أو تقطعان broke up وضوح لا مبالاتها السهل ؛ والسبب في ذلك أن هاتين العينين حطمتا broke قلبها إما بجمالهما في البداية أو بقسوتهما في النهاية ؛ ومع ذلك لا تزال الكلمة تلمح ، في ظل هذه التدايعات التي تلفها ، إلى فقدانها لعذريتها . العبارة هما تضللان الصباح they mislead the mom هي مجرد نوع من المبالغة في الفكرة الرئيسية ؛ "عندما تصل عيناك إلى مكان ما فإن الطبيعة تظن أن ذلك هو شروق الشمس" . ولكن الكلمة يضلل هي بالفعل كلمة مناسبة لهذا الموقف ؛ فقد كانت هي نفسها في حالة صباح morning بل أن يجيء هو إليها ، نظراً لشبابها وحيويتها ، وافتقارها إلى الخبرة ؛ ومثلما كانت نهاراً day في البيت السابق ، سواء عندما كانت سعيدة بحبه لها إلى حد تحقق معه وعد صباحها morning ، أو قبل أن تلقاه ، بسبب تعقلها ، وسلامتها وفهمها لمشاعرها الخاصة وتحررها من ظلام رغباتها المعقدة أو غير المشبعة .

وبوسعنا أيضاً أن نسمى العبارات التي تجعل القارئ يظن أنها غير حقيقية ، أو أنها تتعارض مع مضامين المقطوعة ، بوسعنا أن نسميها تناقضات . وعليه

أه يا قمر أفراحي الذي لا يعرف الانمحاق ،

قمر السماء يطلع من جديد

كم مرة ستبدو طالعاً بعد ذلك

خلال هذه الحديقة من بعدى ، بلا جدوى .

(عمر الخيام)

الأصل الإنجليزى :

Ah moon of my delight that knowest no wane,

The moon of heaven is rising once again;

How oft hereafter rising shall she look

Through this same garden after me, in vain.

(Omar Khayyam.)

فإن مقطوعة عمر الخيام تحتوى على شكل من أشكال التناقض ؛ المغزى من هذه المقطوعة هو حتمية الموت ، والبيت الأول يقول : إن واحداً من الشخصين المعنيين لا يتغير . (وعلى سبيل التذكير ربما يكون فيتزجيرالد Fitzgerald قد اخترع العبارة الخاصة بعدم الانمحاق ؛ إذ لا توجد هذه العبارة فى بعض الأشعار .) ويمكن أن نلتمس للشاعر عذراً فى ذلك من منظور فرضه العلوى لمقياسين زمنيين ، باعتبار ذلك ، إلى حد ما ، آلية تعويضية تُبقي فى الذهن اللاحقيقة untruth حتى يتسنى العثور على الطاقة اللازمة لتعرف الحقيقة والتسليم بها . وأنا من رأيى ألا نلتمس للشاعر هنا عذراً على الإطلاق .

ومن الممكن فى معظم الأحوال أن تسأل ، بدلاً من تحديد التناقض ، سؤالاً تكون إجابته بالإثبات وبالنفى أيضاً ؛ وهذه الوسيلة تحدث مراراً عندما ينتهج المؤلف أسلوباً "شعرياً" ، حتى يتسنى له فى ، أغلب الأحيان ، قول أشياء معقدة تعقيداً منطقياً أكثر

من ذلك الذى تسمح به طريقته . وهذه الوسيلة تكون أقل استعراضاً لتعقدها من أية طريقة أخرى .

لكن من الذى رآها تلوح بيدها ؟

أو واقفة عند إفريز النافذة ؟

أم هى معروفة فى الأرض كلها ،

السيدة شالوت ؟

الأصل الإنجليزى :

But who hath seen her wave her hand ؟

Or at the casement seen her stand ؟

Or is she known in all the land,

The Lady of Shalott?

نفى وإثبات . هى ليست معروفة known شخصياً لأى أحد فى الأرض كلها in all the land ، وإنما يعرفها knows كل إنسان بوصفها أسطورة . هاتان الحقيقتان تزيدان من التأثير الدرامى ، وكتاهما تُوصَلان بسؤال واحد .

ومن المحتمل لغموض النوع السادس الذى ينتج عن الحشو (لا عن اللاعلاقية) أن يفى بالشروط التالية التى تتطلب نوعاً من البراعة إلى حد ما : أن تكون هناك تورية مستعملة مرتين ، مرة فى كل معنى ، وبالتالي فإن كتلة ضباب الغموض الكامل سوف تنبع عندئذ من الشك فى أى من المعنيين يخص كلمة بعينها . والمثال التالى الذى أخذته عن هربرت يخص هذا النوع . وهنا يتعين علينا أن نبدأ من مقطوعة من المقطوعات الأولى فى القصيدة

فى حين فضل مولدى وروحى أن يأخذا

الطريق المتجهة إلى المدينة ،

فقد خننتى مع كتاب يبقى على قيد الحياة ،

والفقتنى فى عبادة
لقد وقعت فى عالم الصراع
قبل أن تتاح لى قوة تغيير حياتى .
(الألم)
الأصل الإنجليزى :

Whereas my birth and spirit rather took
The way that takes the town,
Thou didst betray me to a lingering book,
And wrap me in a gown.
I was entangled in the world of strife
Before I had the power to change my life.
(Affliction.)

برغم تأخر هربت فى تلقى الأوامر ، فإن نصفى هذه المقطوعة ، أحدهما يقول :
إنه بيع betrayed فى حياة التأمل والآخر يقول : إنه أوقع entangled فى حياة العمل ،
يظهرانه وهو متشكك فى أيهما يفضل . وعلى ذلك فهو يبدو وكأنه يريد تغيير حياته
change his life الآن ، ولكن من الصعب عليه تبين اتجاه ذلك التغيير (٣) .

إلا أنه بالرغم من أنك تتعبنى ، فلا بد أن أكون حليماً ؛

فى الضعف لا بد أن أكون شجاعاً .

حسن ، سأغير الخدمة ، وأذهب بحثاً عن

سيد آخر فى الخارج .

أه ، يا ربى العزيز ، برغم أنى نسيت تماماً ،

لا تجعلنى أحبك ، إذا كنت لا أحبك

الأصل الإنجليزى :

Yet though thou troublest me, I must be meek;

In weakness must be stout.

Well, I will change the service, and go seek

Some other master out.

Ah, my dear God, though I am clean forgot,

Let me not love thee, if I love thee not.

البيت الأخير من هذه المقطوعة هو الذى أسمىه غموض الحشو . ففي البيت الأول نجد أن الكلمة meek (حلیم / صابر) يمكن أن تعنى أنه لابد must : أن يحمل ذلك الذى كتبه الله عليه ؛ وفي البيت الثانى نجد أن الكلمة stout (شجاع) قد تعنى أنه لابد must أن يتحمل ذلك المكتوب بشجاعة . وعليه فإن البيت الثالث ، الذى يوضح أن كلا من هاتين الكلمتين يحمل شيئاً من التلميح إلى الثورة ، يعد مفاجأة ؛ معنى ذلك أننا نصل إلى الدوبيت الأخير ونحن يراودنا الشك .

منسى forgotten ، إما من الرب God أو من العالم ، إما الآن أو فيما بعد كنتيجة للسعى seeking أو لعدم السعى not seeking إلى سيد آخر another master ، حب loving أو عدم حب not loving الرب God . وإذا ما أردنا أن نجعل البيت الأخير معقولاً (قادراً على استعمال ضروب الغموض المحتملة هذه) لا بد أن يكون هناك شيء من التلاعب ، بالمعنى الهندسى لهذه الكلمة ، على love (الحب / يحب) ؛ أو أن يكون هناك ، على أقل تقدير ، شيء من الإزاحة بين الأزمنة النحوية . والتنويع النحوى المعقول الوحيد هو الذى يجعل زمن الكلمة love الأولى مستقبلاً والثانية مضارعاً : "إذا كنت قد توقفت فى حبنى لك ، فدعنى استمر ؛ لا تجعلنى أحبك من جديد فى المستقبل ، لكى أندم على ذلك بحق عندما أعود إلى هذا العالم . اسمح لى بأن أتماسك ، حتى وإن كان ذلك يعنى خسرانى الكامل لعطفك وحنانك" . وبوسعنا أيضاً أن نميز بين حب الرب الذى هو جهد شاق فى اتجاه هدف وحب الرب الذى حقق هدفه ، والذى لكونه إضاعة باطنية (صوفية) لا ينطوى على أية شكوك ويشكل مكافأته الذاتية .

تخصيصنا لهذه المعانى طبقاً لتسلسل ورودها يعطينا الآتى : "لا تتركنى أقضى حياتى سعيًا إلى حبك ، حبك بالإرادة والعمل لا حبك فى الهدوء الذى لا تستحقه إلا قلة قليلة . لا تجعلنى أجرى وراءك وأنا أتوق إليك شوقًا إن كان من الأفضل لى أن أكون تحت إمرة سيد آخر فى مكان آخر ؛ حتى وإن كان ذلك سيحتم عليك أن تنسانى تمامًا ."
الاستنتاج الذى مفاده أن الرب ينبغى أن يؤنب فى معظم الحالات تأنيبًا جيدًا باعتبار ذلك نوعًا من الغزل استنتاج عقلانى جدًا يمكن الوصول إليه عن طريق الاستعارة الجنسية التى يستعملها شعراء الورع والتقوى ؛ ويبدو أن مثل هذا التأنيب ، يكون دومًا من خلال لغة مقنعة مثل لغة المثال الذى أوردته . ومع ذلك يمكن تخصيص المعانى السابقة على نحو آخر : "ومع ذلك ، وبرغم أنك نسيته تمامًا ، فلا تدعنى أحبك إنجازًا إن كنت لا أحبك رغبة" . "العنى إذا لم ألزم بيت الكاهن" ؛ ليس لديه لعن أقسى وأردأ مما فى الجزء الأول من البيت ، وقد استعمل هذا اللعن ليقوى به عبارة القصد فى البيت الثانى (٤) .

حدث أن واحدًا من كبار الأساقفة كان يدعى شارب Sharp مات وهذا الدوبيت على شفتيه ، والواقع أن هذين البيتين يمكن أن يفتحا مجازات لمعان غير عادية (٥)
أمام عقل مدرب على تقسيم كلمة الرب وهو فى منبر الوعظ ، أمام خيال محموم ، وأمام انتباه محدود بكلمات علقت بالذاكرة من أيام فراش المرض .

والغموض من النوع السادس عن طريق العبارات اللاعقلانية يحتفظ لنفسه بوجود متأرجح بين النوع الأول من الغموض والنوع السابع من الغموض . والغموض من النوع السادس ليس مجرد عبارة لها مضامين مختلفة ، وإنما عبارة لها مضامين مختلفة تتضارب مع بعضها ؛ وليس الغموض من النوع السادس تناقضًا بالضرورة ، وإنما هو تناقض فى أمور لا تعد مركزية لاهتمامات الكاتب الحالية ، كما أنه ليس تناقضًا نعرفه على أنه من النوع الذى يمكن حله . وتناقض النوع السادس ، شأنه شأن تناقض النوع الأول ، يمكن اصطياده بين التشبيهات . وتأسيسًا على ذلك فنحن عندما نقول : إن شيئًا مثل الذهب gold قد نعى بذلك إنه براق قوى ، يهب الحياة ، أو أنه مثل الشمس ، شاب ، فضائلى ، غير مقيد ، يشبه العصر الذهبى ، غالٍ ومن ثم أرسقراطى ، يمكن طرده وسحبه إلى زينات رقيقة دقيقة ، خلفية جديرة بالجواهر ؛

أو قد نعى ببساطة "جشع" ، ورمزاً ثقيلاً للثروة ، يناسب التخزين .

ثم نهضت بذرة الفوضى ، وبذرة الليل ،

لتمحو النظام ، وتطفئنا الضوء ،

عالم جديد يتقوّل من الكآبة والرشوة

تعيد أيام الرصاص والذهب الساتورنية .

(بوب ، دانسييد .)

الأصل الإنجليزى :

Then rose the seed of Chaos, and of Night,

To blot out order, and extinguish light,

Of dull and venal a new world to mould,

And bring Saturnian days of lead and gold.

(POPE, Dunciad.)

كان عصر ساتورن هو العصر الذهبى ؛ وساتورن فى الفلك هو الرصاص .
والكلمة gold مقصود لها هنا أن يكون لها المعنيان اللذان اقترحتهما ، حتى يمكن
لهذا المثال أن يكون مثلاً جيداً على النوع السادس من الغموض ، وفى إطار شكل
غاية فى البساطة . ومن الواضح أن التناقض هنا من النوع الذى يمكن حله ؛ إنه يحل
هنا على شكل نكتة . والمثال التالى مثال جاد بكل معانى هذه الكلمة.

إنه السبب ، إنه السبب (يا روحى)

لا تجعلينى أسميه لك ، أنت أيتها النجوم الطاهرة ،

إنه السبب . ومع ذلك قلن أهدر دمها ،

ولن أشوه بشرتها الأكثر ابيضاضاً من الثلج ،

وناعمة نعومة المرمر المعبدى :

(عطيل ، الفصل الخامس ، المشهد الثانى .)

الأصل الإنجليزى :

It is the Cause, it is the Cause (my soul)

Let me not name it to you, you chaste Starres,

It is the Cause. Yet Ile not shed her blood,

Nor scarre that whiter skin of hers, then Snow,

And smooth as Monumental Alabaster:

(Othello, v. ii.)

النبر فى هذه المقطوعة يمكن أن يقع على الضمير it (هو / هى) أو على الكلمة Cause (سبب) ؛ ولكن الحروف الكبيرة ترجح أن يكون النبر على الكلمة الأخيرة . موقع النبر هذا يؤيد المعنى الذى ذهب إليه الدكتور جونسون : "إن عمل القتل هنا لا يروعنى ، وإنما الذى يروعنى هو سبب القتل" . أما إذا كان النبر واقعاً على الكلمة It (والممثل يتعين عليه أن ينبر الموقعين) فإن ذلك يجعلنا نحار فى ذلك it الذى كان يسبب causing العاصفة التى فى ذهن عطيل ؛ وليس أمامنا سوى العبارة "اللاعقلانية" إنه هو السبب Cause . وإذا كان من الضرورى أن نجد كلمة لذلك الذى كان يدور فى ذهن عطيل ، فأنا نفسى أضع كلمة الدم blood ؛ ولكن لا طائل هنا من وراء الإدعاء - لسهولة توجيه النقد إلى النجوم الطاهرة Chaste stars - بأن سبباً واحداً يمكن تحديده ، وأن شيئاً واحداً هو الذى تسبب فيه هذا السبب . ليس هناك معنى أولى لنقص المعلومات ، ومن ثم فإن المعنى الثانوى يستحوذ على بؤرة الوعي (الشعور) إلى حد أننا نستمع إلى ذهن منسحب على نفسه ، ومرتبك فى آلامه . ومع ذلك ، ونظراً لأن المعانى الأولية للكلمة it (هو / هى لغير العاقل) تخترق النحو عائدة إلى ما بين الفرضيات ، فإن ذلك يجعلنا نسجل أن سواده ، على أنه هو الذى يسبب ارتدادها ؛ كونية الشهوة الإنسانية (فى كل منهما) ، باعتبارها سبباً فى ارتدادها وسبباً فى اغتياله ؛ ارتدادها ، باعتباره سبباً لرعبه وسبباً لموتها .

ومع ذلك yet فإن عطيل لن يهدر دمها will not shed her blood ، لأن إهدار الدم معناه استعراض الحيوان الكامن فيها الآن ، وسيكون مثل القضاء على البكارة . وإذا كانت طاهرة ، فإن ذلك يمكن أن يعنى تلطيخها بالدم المخبأ فيها ؛ وإذا كانت مذنبه ولكنها تستثير الشفقة ، فذلك يمكن أن يعنى استعراض نفاق جمالها بصورة غير مهذبة ، وهو ما يتعين ، فى حالة الأدب ، الحفاظ عليه ، مثل شاهد القبر ؛ وإذا ما كانت مذنبه ، فذلك يعنى تلطيخ عطيل نفسه بالدم الموجود فى ديسدمونه Desdemona ، وهذا هو ما يشكل رعباً جديداً بالنسبة له . وقبل أن نصف ذلك بأنه رائع يتعين علينا أن نتدبر عدد التلميحات الرمزية الأخرى التى يمكن لنا الوقوف عليها على امتداد مشهد الموت ؛ شرشف الزواج التى كان من المفروض أن توضع على السرير ؛ "نعم ، ولكن لم يحن بعد موعد الموت" ؛ وعبارة عطيل عن "اقتلاع الوردة" ؛ وكذلك السيف الذى سرق منه باعتباره شعار اللتدييث . إن الأمر هنا بمثابة باروديا لليلة الزفاف ، وأنا أرى المشهد قد نال نصيبه من الرعب كما وصل عنف عطيل حداً لا يطاق . ولكن بعيداً عن هذه المقارنة المستترة فى المشهد بكامله ، الذى يمكن أن يستوعبه مختلف البشر بمختلف الطرق ، نجد أن معنى بيت بعينه يعتمد على التداعيات الإليزابيثية Elizabethan المرتبطة بكلمة blood (دم) ؛ ولعل ويبستر Webster كان يتذكر تلك الكلمة عندما جعل الشيطانة البيضاء White Devil تقولها ولكن بطريقة مقلوبة :

أه ، أبشع خطاياى كانت فى دمي ؛

الآن يدفع دمي ثمن خطيئتي . (الفصل الخامس - المشهد السادس)

الأصل الإنجليزى :

Oh, my worst sin was in my blood;

(v. vi.) Now my blood pays for it.

إنه الشك نفسه ، معبر عنه "بلا عقلانية" ممائلة ، هو الذى يعطى البيتين التالين الخاصية غير العادية للتداعيات الإليزابيثية . ففي البيت الذى يمتدح بشرة skin المخلوق نجده يتمتع بارتياح مباشر من قبيل الغلو الذى اتسم به كريستوفر مارلو ، وذلك حتى يتسنى له أن يعطى نفسه قوة عن طريق بث الحياة فيما كانت تعنيه وتقصده ؛

وهو يهرب للحظة قصيرة من الصراع الذى بين الحب والكراهية ، عن طريق ثناء لا عقلانى لا يخامرهم أى شك بشأنه ، لكى يبدو له التأثير كما لو كانت هى بريئة . وفى البيت الذى يدور حول شاهد القبر ، نجد الايقاع محملاً برعب تأملى مكتوم ، ويهمهم مثل حملة الصولجان على امتداد الجناح فى الكنيس ؛ "إنه لمن المخيف أن يتضح أن جمالها كان كذبة من هذا القبيل ؛ إن ذلك يكاد يجعل الانسان يشك فى القصة كلها ؛ فى ظل هدوء صورتها الشخصية هذه (تم الحكم عليها فعلاً) يتطلع الإنسان إلى نقش يُدينُ اغتيالها ، ومع ذلك فإن دَاخِلَ ذلك الاغتيال كله دنس ومتعفن بالفعل" .

قد نقول : إن هذا تردد أساسى فيما يتعلق بالنقطة التى قيد البحث ، وينبغى وضعه ضمن النوع السابع من أنواع الغموض . ولكن النقطة قيد البحث هنا تتعلق بما إن كان سيقولها ، والقرار عند هذا الحد قد اتخذ بالفعل . وإذا ما سلمنا بذلك ، كيما يلقى ظلالاً على الكلام ، نجد أن عطياً يحاول تصديق هذا الكلام ، يحاول ترتيب مشاعره نحوها طبقاً لهذا الكلام ، إنه يحاول أن يجعل هذا الكلام أمراً مقبولاً من عقله .

قوة الإبهام vagueness تتمثل ، فى واقع الأمر ، فى أنها تسمح بشكل من أشكال الغموض السرى ؛ ويبدو أن هذا الغموض السرى قد فرض نفسه على شعراء القرن التاسع عشر عندما أحسوا أنهم بحاجة إلى الغموض ، غير أنهم ربما اعتبروا أشكاله الكثيرة القابلة للاكتشاف غير مناسبة . وإذا ما حاولت مرة أخرى إبداء الأسباب التى أدت إلى هذه الحقيقة ، فإننى سوف أجد أن هذه الأسباب ربما تنبع من احترامهم للترقيم المنطقى logical punctuation ، من إعجابهم بالحالات الوجدانية البسيطة (إذ لم يعد رجال البلاط والإداريون هم الذين يكتبون الشعر) ، من إعجابهم الناتج عن نعومة الانسياب الغنائى ، ومن الحقيقة التى مفادها أن اللغة قد أصبحت أقل سيولة ، ومرآة غير مبهمة للعقل (برغم أنها مرآة أكثر دقة لعالم العلوم) ، وذلك اعتباراً من الأعمال التوضيحية التى حدثت فى القرن الثامن عشر . هذا التأليه للإبهام vagueness أنتج كتاب الهراء واللامعنى من قبيل لير Lear ولويس كارول Lewis Carroll (كان النجار قلعة ؛ والفظ ، الذى استطاع أن يأكل الكثير من المحار لأنه كان يصيح فى منديله ، وكان أسقفًا Bishop ، فى مشروع رقعة الشطرنج . إن تأليه الإبهام هو الذى أنقذ مؤلفهم غير العادى من أن يحسب نفسه كاتباً ساخراً ومتهكماً) ؛ لقد نبعت

هذه الحقيقة من أرامل النبلاء اللائي في مسرحيات أوسكار وايلد Oscar Wilde ، الذي استطاع بفضل لا مبالاة أبهى من اللطيفة أن يقدم لعنات يتضاعف العنف إلى جانبها . والمثال التالي الذي سأورده هنا يوضح الجمال البالغ الذي تدعمه وتسانده التقنية التي من هذا القبيل .

هناك واحدة من أحسن قصائد الشاعر وليام بتريييتس W. B. Yeats تعد مثلاً جيداً على النوع السادس من الغموض ، الذي يندرج تحت العنوان الفرعي "العبارات اللاعقلانية" .

من الذي سيقوم بالسياقة مع فرجوس الآن ،
ويخترق ظل الغابة العميق المنسوج ،
ويرقص على الشاطئ المستوى ؟
أيها الشاب ، ارفع جيبك الخمرى ،
وارفعى حاجبيك الرقيقين ، أيتها الصبية ،
وأطبلا التفكير في الآمال ولا تطبلا التفكير في المخاوف بعد الآن .

ولا تتحولا جانباً بعد الآن وتطبلا التفكير
في غموض الحب المر ؛
لأن فرجوس يحكم السيارات النحاسية ،
ويحكم ظلال الغابة ،
والصدر الأبيض للبحر المعتم ،
وكل النجوم الجواله غير المنظمة .
الأصل الإنجليزى :

Who will go drive with Fergus now,

And pierce the deep wood's woven shade,

And dance upon the level shore?
Young man, lift up your russet brow,
And lift your tender eyelids, maid,
And brood on hopes and fears no more.

And no more turn aside and brood
Upon Love"s bitter mystery;
For Fergus rules the brazen cars,
And rules the shadows of the wood,
And the white breast of the dim sea,
And all dishevelled wandering stars.

فى الديوان قصيدة أخرى تشرح عن فرجوس Fergus . فهو يبدو فى هذه
القصيدة كما لو كان ملكاً ، ترك صالة الحكم ، وهجر ملذات البلاط ، وسباق العربات
الحربية على شاطئ البحر ، يبدو كما لو أعيته الحياة العملية ، وراح يقصد الدرويد
Druid^(٦) عله يحصل منه على حقيبة الأحلام . ولكن الدرويد يحذره

لا امرأة تحبنى ولا رجل يطلب عونى

لأنى لست من الأشياء التى أحلم بها

الأصل الإنجليزى :

No woman loves me, no man seeks my help,

Because I be not of the things I dream.

ومع إلحاح فرجوس وإصراره ، يُعطى الأحلام ويستيقظ على مضامينها ، الحياة
الفكرية أو التأملية ، لكى

لقد أصبحت لا شىء الآن ، مع كونى الكل فى الكل ،

والعالم كله يثقل قلبى ،

الأصل الإنجليزي :

now I am grown nothing, being all,
And the whole world weighs down upon my heart,

والكيما يصبح منتحباً

أه ، أيها الدرويد ، أيها الدرويد ، كيف أن شراك الندم العظيمة

ترقد مخبأة في الحقيبة الصغيرة الاربوازية اللون !

الأصل الإنجليزي :

Ah ! Druid, Druid, how great webs of sorrow
Lay hidden in the small slate-coloured bag

قد نلاحظ الطريقة التي ورد بها التعبير الأجنبي المسكوك من خلال الاستعمالين اللذين وردت بهما الكلمة how (كيف) : كيف أن شراك الندم عظيمة how great were the webs ، وكيف أن شراك الندم ترقد مخبأة how the webs of sorrow lay hidden .

القصيدة الأولى تسلم ، بطبيعة الحال ، بهذه القصة ، ولكن الكلمة now (الآن) قد تعنى قبل التحول أو بعده . فإذا كان معناها ما بعد التحول يصبح معنى البيت الأول على النحو التالي : "الآن ومثال فرجوس المخيف أمامك ، فمن المؤكد إنك لن تكون غير عاقل إذا ما أطلت التفكير ؛ يسوق معه drive with يمكن أن تعنى التجوال معه خلال الغابات مثل الثلج ، مثلما يفعل ؛ كما أن الرقص dancing يمكن أن يكون رقص الطفل الجنى الذى يرقص على الجبال كما لو كان شعلة ثم سرق الأطفال وذهب بهم بعيداً . أو قد يكون المعنى "من ذا الذى يصل من الإخلاص حداً يجعله يتبعه " أو "هل بلغت قسوتك حداً يجعلك تتخلى عنه الآن ؛ أو قد يكون المعنى بشعور مختلف : "الآن وبعد أن أصبح فرجوس يعرف كل شيء ، من ذا الذى يمكن له أن يتقدم ويشاركه تأملاته ؛ من ذا الذى سيششاركه حزنه ومعرفته ؛ من منكم سيخترق غموض الغابة ويبتهج تعاطفاً مع الطبيعة كلها " أما إذا كان معنى now ما قبل التحول ، فإن ذلك

يجعل قوة الكلمة now (الآن) على النحو التالي : "لا يزال هناك متسع من الوقت للسياقة مع فرجوس Fergus ، إذ أنه لا يزال ملكاً في الدنيا" ، أو "لا يزال هناك متسع من الوقت لتقديم إنذار وتحذير ، نظراً لأن الشيء القاتل لم يحدث بعد" ، ومن ثم يصبح معنى البيت الأول : "من الذى سيخرج مع شخصيات البلاط العظيمة ، ويشاركهم ملذاتهم الحسية الخلوية؟"

إن كان معنى now (الآن) قبل التحول فإن معنى المقطوعة الثانية يصبح على النحو التالي : "لست بحاجة إلى أن تطيل التفكير والتأمل ، نظراً لأن فرجوس وصى على الذوق العام ؛ إنه رجل قوى كيما يسوق العربات الحربية ، وهذا ما ينبغي أن تكونه أنت ؛ إنه يمتلك كل الأراضي التى يحدث فيها السحر ؛ سوف يحتفظ بهذه الأرض فى ظل سيطرة مهذبة ؛ ولا حاجة بك إلى أن تشغل بالك بذلك ." أما إذا كان معنى now بعد التحول فإن معنى المقطوعة الثانية يصبح : "لا تطل التفكير ولا تتأمل . واجعل من فرجوس نذيراً لك ، فبرغم أنه لا يزال ملكاً ، فهو لا يزال من الناحية الفنية تسوداً للعربات الحربية ، إنه حاكم حقيقى للحقوق الفرعية من الأحلام السحرية فقط " ، أو نظراً لعدم الخلط بين انتصار البيت الأول الخاص بالسيارات cars وبين أى نوع من أنواع الحزن التى تجرجرها المقطوعة ، قد يصبح المعنى : "لا تنس أنه برغم أن فرجوس شاعر عظيم أو فيلسوف أو لا شيء ، برغم أنه يسوق عربة من عربات الميوزات الميثولوجية الحربية" ، التى أخشى أن أكون جاهلاً بتفاصيلها ، "فإنه هو أيضاً ، نظراً لأن هذه الانتصارات تعنى التأمل وإطالة التفكير ، لا يزيد عن كونه تلك الحالة الشبحية المعتمدة التى فى الأبيات الثلاثة الأخيرة ."

قلت : إن مثلاً من النوع السادس من الغموض يجب ألا يقول شيئاً ، ولكن هذه القصيدة تقول : "لا تطل التفكير والتأمل" . ولكن الكلمات هنا ليس لها خاصية الأمر ؛ وإنما هى توصل بالأحرى : "كم هو غريب ومحزن أن تظل ملزماً نفسك بإطالة التفكير والتأمل !" ويجوز لنا أن نفسر ، تفسيراً مختلفاً ، الانتقال من النصيحة إلى العبارة الشخصية ، من ذلك الذى كان يقصد به الأمر إلى مجرد ألم الخسران ، مع تكرار العبارة بعد no more . "أنا ، من منظور أنى أنا فرجوس ، لا أستطيع أن أتحوّل بعد عن التأمل وإطالة التفكير" ، هذا نوع من أنواع النحو الزائف الذى ينتج عن وضع

الأشياء بجانب بعضها ، الذى يمكن أن نستشعره فى البيت ، كما أن هناك إحياء أيضاً بأنهم لا بد أن يخسروا أحلامهم ، نظراً لأنهم قد خسروا العالم الواقعى فعلاً ، دون أن يحصلوا على أى شىء عوضاً عنهما (الأحلام والعالم الواقعى) . "لقد أصبح كل شىء مرأ ، ومن الذى يمكن أن يشارك بعد ذلك فى أى من نشاطى فرجوس ؟" قد نستطيع فى النهاية تمييز تأمل الشباب المثير للجنس عن التأمل الفلسفى عند فرجوس ، ذلك التأمل الذى يتطلع إلى لا شىء ومن ثم يكون أعظم وأكثر خواء ؛ ومما لا شك فيه أن هذه الممايزة ليست مقصودة تماماً ، إذ إن من حكمة لغة الشاعر أن تعالج هذين الأمرين كما لو كانا من نوع واحد . ولكن طالما أن هذا التمييز مقصود ، فإنه يسمح بمعنى عكسى هو "لا تتأمل" - "لا تتأمل بهذه الطريقة التافهة نسبياً ولكن اذهب وسق مع فرجوس ، الذى سيعلمك تأمل كل شىء ، الذى سيعلمك التجوال ، بلا مساس ، معانقاً الكل فى عزلة مثل عزلة النجوم" .

يمكن اعتبار عدم محدودية شعر القرن التاسع عشر الإيحائية والمترنحة مجرد ضعف . فعندما يكون لهذا الشعر ، كما هو الحال هنا ، قدر كبير من الطاقة وعندما يعلق بالذهن ، فإن السبب فى ذلك هو ترك المقابلات opposites مفتوحة وربطها من حول فكرة قوية واحدة ؛ وعليه فنحن نجد هنا ، من ناحية ، أن حالة التأمل يمكن السعى إليها وتحاشيها فى آن واحد ؛ ومن الناحية الأخرى شىء ، مع كونه الكل فى الكل "يعيش كل الحيوانات متعاصراً ، قد يكون واضحاً نصب عينيه حياتى فرجوس ، واستنتاج الدرس الأخلاقى نفسه من أى منهما .

يمكن من بعض النواحي ، اعتبار غموض النوع السادس متضمناً فى غموض النوع الرابع . ففي النوع الرابع نجد العديد من المشاعر ، والعديد من ردود الفعل على موقف معقد ، يقوم الكاتب بتوحيدها والجمع بينها كلها ، ويمكن قبول كل هذه المشاعر وردود الفعل من القارئ على إنها وحدة واحدة . اللفظية verbal فى معيار الغموض من النوع السادس أكثر منها فى النوع الرابع ؛ إذ بالإمكان الوصول إلى النتيجة نفسها ، غير أنها ينبغى أن تكون عبارة من النوع الملتبس المراوغ . وعليه فإن آخر مثال أوردته فى الفصل الرابع يمكن أن ينتمى بناء على ذلك إلى النوع الخامس أو إلى النوع السادس من الغموض ؛ فقد أوردت تحليلاً مشاكساً لا عقلانياً لواحدة من

مقطوعات وردسورث العظيمة ، وشكوت من أن تعبيراته اللاهوتية كانت إما مكتومة الصوت أو مراوغة حتى لا تزعج الناس بالكثير من ظلال الفكرة اللاهوتية . وهذا من بعض النواحي ، لمجرد القول : بأن ذلك ما هو إلا تعميم من آراء لاهوتية ؛ معنى ذلك أن وردسورث معنى بالمشاكل الذى تنتج عن ذلك أكثر من عنايته بمصدر العقيدة التى استخلص منها تلك الشاعر والأحاسيس . وعليه لا يمكن أن نقول : إنه يعارض نفسه حتى ولو كان ذلك عن طريق التضمنين ؛ والسبب فى ذلك أن الأفكار اللاهوتية التى يتعين عليه استلهاها ليست ، إلى حد ما ، ذلك الذى يريد أن يصنع عنه عبارات . وقد وُضِعَتْ تلك المقطوعة فى نهاية الفصل الرابع ، نظراً لأن المثال لا يعد تناقضاً من هذا المنظور ، كما أنه يعد انتقالاً يبين الطريقة التى يمكن لنا بها استعمال المناهج نفسها فى حالة أخرى مختلفة .

ولكن معيار النوع السادس من الغموض ليس معياراً لفظياً وحسب ، وذلك على النقيض من المعيار النفسى الذى يحكم النوع الرابع من الغموض والواقع ، أن الشاعر إذا ما كان يستعمل اللغة استعمالاً مناسباً فإنه يستحيل عليه الحفاظ على تمييز من هذا القبيل . وعليه ، نجد هنا أن أمثلة النوع السادس من الغموض توصل إطاراً ذهنياً مراوغة باعتبار ذلك الإطار سبباً أو نتيجة للشكل اللفظى الذى لهذه الأمثلة ؛ إن هذه الأمثلة تكشف المؤلف وهو يستشعر أنه سيخسر الموقف الذى يعبر عنه إذا ما أعمل فيه نظره بدقة وبطبيعة الحال ، يمكن استعمال الشكل اللفظى نفسه بدلاً من سبب معاكس ، والسبب فى ذلك أن المؤلف يأخذ حلاً تناقضه قاعدة مسلم بها ، ومتيقن من أنه سيكون مفهوماً ؛ وأنا لا يتعين على أن أسمى هذا غموضاً حقيقياً بالمعنى الذى يعينى ويهمنى هنا ، كما يتعين على أن أزعج بآنى لم اختر أمثلة من هذا القبيل لهذا الفصل .

ولكن هذين النوعين من التناقض الذى يقبل الحل يتشابهان من حيث إنهما يفترضان أن القارئ يفهم بالفعل قدراً كبيراً ، وأنه قادر على أن يخمن ، عن طريق التعاطف ، الطريقة التى يتعين بها حل التناقض . معنى ذلك أن هذين النوعين من التناقض كانا شبيهين بشكل توحد الزى فى القرن التاسع عشر ، ذلك التوحد الذى عمل عمله عن طريق التلميح بأن استنفاده بلغ من الوضوح حداً (بسبب ثراء خبرته ،

أو بسبب عدم كفاية كل ما كان فى المتناول فى ذلك الحين) يصعب معه قول أى شىء أو استشعاره استشعاراً موضوعياً ، وأنتا لا بد أن تكون أغبياء إذا لم نفهم بالفعل ذلك الذى كان يأخذه ذلك التوحد قاعدة مسلماً بها . (والشىء المقابل فى الوقت الراهن هو التعبير عن مشاعر قوية جداً ، بطريقة هادئة ، ولكن يتعين لمثل هذه المشاعر أن تكون من النوع الذى لا يخطر فقط إلا لإحساس نشط جداً وواسع الثقافة ، لكى تبدو تلك المشاعر غير مناسبة تماماً فى عيني المراجع.) والمراوغة التى من هذا القبيل تعد اعترافاً بالضعف أثناء مضيتها فى طريقها ؛ ويستطيع الإنسان بصفة أساسية ، عن طريق افتقار التناقض إلى الإشباع الإيجابى ، عن طريق هذا الشعور ، أن يقول الأشياء بصورة أكثر وضوحاً ، ولكن من الأفضل ألا يقولها بمثل هذا الوضوح ، وإننى عن طريق هذا الشعور أيضاً يتعين على تمييز أمثلة الغموض من النوع السادس المتقدمة عن عبارات التناقض المحددة التى فى النوع السابع ^(٧) من الغموض.

إذا ما قرأنا الجزء الأكبر من الأمثلة التى أوردتها فى مطلع الفصل السابع ، قراءة مقصودة فإنها يمكن أن تتدرج ضمن النوع السادس من الغموض ؛ وقد قصدت من وضع هذه الأمثلة فى الفصل السابع توضيح المقياس توضيحاً كاملاً .

والشكل السادس من الغموض يرتبط بعلاقة مع الشكل السابع مثلاً يرتبط الشكل الثالث بعلاقة أيضاً مع الشكل الرابع ؛ وفى كل حالة فإن النوع المذكور أولاً يكون أكثر وعياً لأنه أكثر سطحية . وقصيدة وليام بتلر بيتس تحتوى على النوعين ؛ فالشك الذى ثار حول الكلمة now (الآن) ، أنا أعتبره ، "وسيلة" ، استخدمها الشاعر طلباً للإحكام وليستعرض بها مزاعمه والأشياء التى من هذا القبيل ؛ كما أن الشك الذى أثير حول مزايا التأمل brooding ، الذى اقترحته أنا فيما بعد ، ما هو إلا حالة "نفسية" mood ، أو إن شئت فقل : إنه يلف موقف الشاعر الثابت من الكلمة . وقد يجادل البعض بأن الشك الأول هو من النوع السادس من الغموض ، ولكن الشك الثانى هو من النوع السابع من الغموض . وسوف أمضى الآن إلى دراسة النوع السابع .

الهوامش

(١) تُغْنَى هذه الأغنية لـ ماريانا في المقر المحاط بحصن مائي (قياس بقياس ، الفصل الرابع ، المشهد الأول) ولذلك فقد افترضت أن المُنْكَرُ بالقسم رجلاً وليس امرأة .

(٢) أرى أن من الواضح أن القصيدة تحول تصارع الشعور كله "إلى شعر" ، بغض النظر عن نظرتنا إلى الغموض على أنه غموض درامي كامن .

(٣) من المحتمل أن تكون العباءة gown هي كمبردج وليست الكنيسة ؛ فهو هنا يحكى حياته .

(٤) اعتبر السيد ف . ل . لوкас معالجتي هذه لقصيدة هربت على أنها دليل على سوقية منهجي بكامله . ومما لا شك فيه أن هذا الكلام مكتوب بطريقة وقحة ولكن يمكن لنا توضيح مغزى منطقي الصرف توضيحاً تاماً اللهم إلا إذا كان مكبوتاً بنغمة من نغمات التعاطف . والأمر الذي لا أفهم لماذا لا يعارضه كل إنسان هو أن البيت يبلغ من الجمال ، بالطريقة التي أفسره بها ، حدّاً يجعلني أنتقي هذه المقطوعة وأختارها باعتبارها تمثل أروع وأوضح نجاح حالفني الحظ في تحقيقه .

(٥) وليبق الأمر على ما هو عليه ، فقد اغتيل كبير الأساقفة والأرجح أنه لم يكن لديه ما يكفى من الوقت .

(٦) كاهن عند قدماء الإنجليز . (المترجم)

(٧) المثال الذي أوردته عن هربت في هذا الفصل ، والذي ينطبق عليه المعيار المنطقي تماماً ، لا يصلح لتطبيق المعيار النفسي عليه ، نظراً لأنه ليس من الأمثلة الضعيفة . ولكن يمكن أن نصفه بالمراوغة ؛ والسبب في ذلك أن هربت عندما يكتب عن نفسه إنما يبقى على شيء من التحفظ .

(٧)

يحدث النوع السابع من الغموض ، أو النوع الأخير من هذه السلسلة على أية حال ، وباعتباره أكثر الأنواع التي يمكن تصورها غموضاً ، يحدث عندما يكون معنيا الكلمة ، قيمتا الغموض ، هما المعنيين المتضادين اللذين يحددهما السياق ، لكي يكون الأثر الكلي هو توضيح الانقسام الأساسي في ذهن الكاتب . قد يتبادر إلى الذهن أن حالة من هذا القبيل لا يمكن أن تحدث مطلقاً ، وإن حدثت فإنها لا يمكن أن تكون شعراً ، ولكن الواقع أن هذه الحالة ، دائمة الحدوث ، بمعنى أو بآخر ، وتسمح بدرجات كثيرة من هذا النوع من التضاد . وقد يقول قائل «التزاماً بالجانب المنطقي من هذه السلسلة» : إن فكرة "العكس" *opposite* هي اختراع إنساني متأخر نسبياً ، وإنها تسمح بتشكيكة كبيرة من التفسير (بعد أن أدخلت إلى المواقع التي كانت تعاني من صعوبة الفكر) ، وأن هذه الفكرة لا تقابل شيئاً في العالم الواقعي ؛ بمعنى - أ . ب هي على العكس من (أ) بالنسبة لكل قيم ب ؛ وأن الكلمات في الشعر ، شأنها شأن الكلمات في اللغات البدائية (وشأنها على سبيل المثال ، شأن الكلمة اللاتينية *altus* ، بمعنى عال أو عميق ، والكلمة الإنجليزية *let* التي معناها : يسمح أو يعوق) تصرح في أغلب الأحيان بزواج من المعكوسات دون أن يكون هناك غموض صريح ؛ وإننا في مثل هذا الزوج من المعكوسات إنما نحدد فقط ، على سبيل المثال ، مقياساً يمكن تمديده بين أي نقطتين ، برغم أن هاتين النقطتين بحد ذاتهما ليستا عكسين ؛ وإننا نقول أثناء بحثنا عن مزيد من الدقة : "أبيض بنسبة اثنين في المئة" لنعني بذلك ظلاً رمادياً داكناً . أو قد نعترف بأن المعيار في النوع الأخير من الغموض يصبح معياراً نفسياً أكثر منه معياراً منطقياً ، من منظور أن النقطة المهمة في التعريف أصبحت تتمثل في فكرة السياق والموقف العام من هذا السياق الفردي .

التناقض الذي من هذا القبيل قد يكون بلا معنى ، ولكنه يستحيل أن يكون صفحة بيضاء ؛ فقد صرح على أقل تقدير بالموضوع الذي هو قيد المناقشة ، كما أعطى هذا الموضوع نوعاً من أنواع التكثيف التي يمكن أن نراها في نموذج شبكة حديدية في العمارة ، نظراً لأن مثل هذا النموذج لا يعطى الديمومة للأفقيات ولا للرأسيات ، وأنه يكون على شكل نموذج مراجعة نظراً لأن أيّاً من اللونين لا يشكل الأرضية التي يوضع

عليها الآخر ؛ التناقض الذى من هذا النوع هو عبارة عن تردد indecision وبنية ، كما هو الحال فى رمز الصليب . أو قد يوصل مثل هذا التناقض انطباعاً عن تزيين وأع من قبيل ذلك الذى حصل عليه السومريون ، فى أكبر التصميمات المتحضرة التى بقيت على قيد الحياة ، وذلك عن طريق وضعهم وحشين فى موقفى عنف متماثلين تماماً ، كما هو الحال فى دعم شعار النبالة ، لكى ، وبرغم ميول التحرك action التى قد تستثار فى المتفرج المنزعج ، ومهما كان تخيل ذلك المتفرج للموقع الذى فيه الطريدة أو الصياد ، يكون هناك حجر واحد على انتباه المتفرج كله ، مع استحالة يعاد تأكيدها ، على الجانب الآخر ، وأن يسحب هذا المتفرج متوتراً ، فيما بين الاندفاعتين المتماثلتين ، إلى ركود التذوق . قد نربط مثل هذا التناقض بفارق الصوت الذى تسمعه الأذنان ، ذلك الفارق الذى يحدد المكان الذى ينبعث منه الصوت ، أو قد نربط ذلك التناقض بالتناقضات المجسامة stereoscopic التى تنطوى على بعد من الأبعاد (١) .

أقول ، من جديد : إن المعكوسات opposites تشكل عنصراً مهماً فى التحليل الفرويدى للأحلام ؛ ومن الواضح أن المصطلحات الفرويدية ، وبخاصة كلمة "التكثيف" condensation يمكن لنا استخدامها بطريقة مفيدة فى فهمنا للشعر . ونستطيع القول هنا : إن المقابل opposite الفرويدى يمثل على أقل تقدير شكلاً من أشكال الاستياء وعدم الاشباع ؛ إن النية التى ننتويها تشتمل على الفكرة التى مفادها أننا لم نحقق هذه النية ، وهذا يخص من جديد "التقابل الذى يحدده سياقك" الذى يتمثل فيما لديك ولا يمكنك تحاشيه أو تجنبه . وفى الحالات الأكثر جدية ، التى تسبب تذبذباً عاطفياً أوسع ، والتى يحتمل أن تنعكس فى اللغة أو فى الشعر أو فى الدراما ، نجد أن التقابل يمثل مركز الصراع ؛ إن النية التى ننتويها تشتمل على نية أننا ينبغي ألا نحققها ، وهذا من جديد يخص "التقابل opposite الذى يحدده سياقنا" ، بمعنى أننا نريد شيئاً مختلفاً فى جزئية أخرى عما فى ذهننا . وبطبيعة الحال ، فإن الصراع لا يحتاج إلى التعبير عنه تعبيراً صريحاً بوصفه شكلاً من أشكال التناقض ، ومن المحتمل أن تعثر تلك النظريات الاستطائيقية (الجمالية) التى تنظر إلى الشعر باعتباره حلاً للصراع ، من المحتمل لهذه النظريات أن تعثر على توضيحاتها بشكل أساسى فى المجال المحدود الذى يغطيه الشكل السابع من أشكال الغموض .

وعلى سبيل التذكير ، فإن دراسة اللغة العبرية ، ووجود بدائل إنجليزية للكتاب المقدس (الإنجيل) ربما يكونان قد أثرا على مقدرة اللغة الإنجليزية فى الغموض ؛ فقد كان كل من جون دون ، هربرت ، جونسون Jonson، وكراشو Crashaw من علماء العبرية ، كما ترافق ازدهار الشعر فى أواخر القرن السادس عشر مع احتراق

النصوص المترجمة للغة الإنجليزية احتراقاً كاملاً . وهذا الأمر له أهميته نظراً لامتلاك اللغة العبرية ، بحكم احتوائها على أزمنة غير ثابتة ، وبحكم احتوائها أيضاً على تعبيرات مسكوكة غير عادية ، وبحكم تذوقها القوى للتوريات ، لكل المزايا الشعرية التي ينبغي أن تتوافر لأي شكل مكتمل من أشكال الفوضى disorder.

وأنا هنا استشهد باللغات البدائية اعتماداً على سلطة فرويد (كتب الملاحظات المجلد الرابع العدد رقم ١٠) ، ولكنى لا أستطيع أن أدعى لنفسى أنى أفهم الطريقة التى تعمل بها هذه اللغات . ومن الواضح أن المصريين القدماء كانوا يستعملون إشارة sign واحدة يدلون بها على "الشباب" و"العجوز" مع توضيح ما يقصدونه ، بإضافة إشارة مبهمه أخرى ، لا تلفظ ، ربما كانت تعمل عمل الإيماءة فى المحادثة . (هذا الزعم موجود إلى حد ما فى المعجم الفصيح للغة المصرية القديمة .) وبالتدريج فقط بدأ المصريون القدماء يفصلون بين جانبي التضاد antithesis ويفكرون فى كل جانب منهما بدون مقارنته مقارنته واعية بالجانب الآخر" . فالمصري البدائي عندما كان يرى طفلاً كان يفكر على الفور فى رجل عجوز ، وكان عليه أن يتعلم ألا يفعل ذلك بعد أن أصبحت لغته أكثر تحضراً . ومن المؤكد أن هذا يوضح أن عملية إلصاق كلمة بعينها بموضوع بعينه إنما هى شىء غير عادى تماماً ؛ ولن يفعل أحد هذا الشىء ما لم تضطره لغته إليه ؛ وإذا ما درسنا المقترحات الأصلية التى يمكن تطبيقها على الطفل ، على العكس من تلك المقترحات التى نستطيع تطبيقها على عمره ، لوجدنا أن العكس ينطبق بدرجة أقل على الرجل العجوز أكثر منه على رجل آخر فى ريعان حياته . ومن الواضح أن هناك طريقتين لبناء الكلمة التى من هذا القبيل . فقد تعنى هذه الكلمة ، على سبيل المثال ، "لا يصلح للجنود بسبب العمر" ؛ وربما يكون التفكير فى هذه الكلمة قد جرى فى ضوء علاقتها بفكرة من نوع ما تناولت الصغير جداً والعجوز جداً بطريقة واحدة . ومن هنا يمكن للمرء أن يتكلم عن طرفى العصا ، برغم أن طرفاً من هذين الطرفين هو ، من وجهة نظر أخرى ، بداية العصا . أو قد يكون من المهم أن نتذكر أن فكرة العمر تستثير الصراع فى كل من يستعملونها تقريباً ؛ وذلك فيما بين تعرف الحقائق الخاصة بالذات ، والاحساس بالنضوج والكبر أو إن شئت فقل الإحساس باستمرار الشباب والقوة .

وطالما أن المتقابلات opposites تستعمل لحل أوتليين الصراع ، لكى لا يضطر رجل مسن فجأة أن يجد كلمة جديدة مخيفة تنطبق عليه ، أو أن يضطر إلى الكلام عن نفسه باعتباره شاباً وذلك عن طريق تغيير نغمة الصوت تغييراً سهلاً ومسموحاً به ، إن وصل الأمر إلى هذا الحد فلن يكون أى شىء بدائى بصورة غريبة عن الاحساس sentiment ، أو الرقة التى تسمح بصياغة هذا الاحساس فى عبارات ؛ ربما كان فى هذا الاحساس شىء بدائى فى ضعف قبضته على الحقيقة الخارجية ، وفى أمانته فى التعبير عن الرغبات . وهذا الشكل من شخصية المتقابلات لا يشكل كل ما نتوقعه من الخواص الأخرى للغات البدائية ، ولا من ضروب النحو الإفريقى التى تصر على التعامل مع كل حالة من الحالات النحوية طبقاً لمزاياها الخاصة بها ؛ ولا من مفردات لغة تيرا ديل فيوجو Terra del Fuego ، التى تحتم استعمال اسم مستقل لكل شىء تستعمل له الإنجليزية الأسماء والصفات المتبدلة ؛ كما لا يشكل هذا الشكل أيضاً ذلك الذى نتوقعه من آلاف الكلمات المختلفة فى اللغة العربية التى تصف الأنواع المختلفة من الجمال . الحاصل أن اللغة العربية تعد حالة بارزة من حالات التكلف العقلى mental sophistication المطلوب لاستعمال كلمة تغطى مقابلها ، والسبب فى ذلك ، أنه برغم امتلاك اللغة العربية لكثير من الكلمات التى من هذا القبيل ، فإن أصول هذه الكلمات من النوع المتأخر وجرى توضيحها باعتبارها جمالاً أدبياً . والأمثلة الكثيرة التى يمكن لنا أن نعثر عليها فى اللغة الإنجليزية (حصان "ارتياحى" restive ، على سبيل المثال ، هو عبارة عن حصان قلق نظراً لأنه كان يرتاح منذ فترة طويلة) كلها تقريباً عبارة عن تصورات لاحقة حدثت بالطريقة نفسها . وبرغم أن تناولى للموضوع على هذا النحو يدخل فى عداد الإساءة المفيدة ، فأنا أرى أنه برغم أن هذه الكلمات تروق لعادات الذهن البشرى وتخاطبها ، وأنها زاخرة باللاعقلانية ، فإننا يجب أن نتوقع مثل هذه الكلمات من حالة لغوية راقية وشعور راق أيضاً .

ومن المحتمل ، بحق ، أن الكلمات التى توحد متقابلين يندر أو يستحيل أن تتكون فى لغة من اللغات لكى تعبر عن الصراع الذى بين هذين المتقابلين ؛ إذ أن الكلمات التى من هذا القبيل توجد لأسباب أكثر معقولة ، ثم تستعمل بعد ذلك للتعبير عن الصراع . وترتيباً على ذلك فإن المعجم المصرى لا يخامرهُ شك حول توحد العبارتين: dead white (أبيض ميت) و dead black (أسود ميت) اللتين تشكلان حالة يصعب معها اختراع صراع محتمل بينهما ، أكثر منه عن التوحد بين كلمتى "شاب" و"عجوز" . ومن بين الأسباب التى تدعو إلى ذلك أن الناس فى أحيان كثيرة يضطرون

إلى ذكر البارز الملحوظ بدلاً من المعتاد حتى يتسنى تضيق الكلمة التي تحدد مقياساً لتقرب من طرفيها ؛ وتعد الكلمة الإنجليزية temper (مزاج) مثالاً على ذلك . وثمة سبب آخر هو أنه في المتقابلين اللذين تربطهما علاقة يصعب التعرف على أحدهما دون الآخر ؛ فإذا ما أردنا أن نعرف من هو المحكوم لا بد لنا أن نعرف إن كان الحاكم جنرالاً أو أسقفًا . وعليه فإن الكلمة التي تسمى جزئى العلاقة قد تكون أكثر دقة من كلمة أخرى لا تسمى سوى نصف هذه العلاقة فقط . وهناك سبب ثالث ، أننا فى الأمور المعقدة ، قد نعرف أن هناك حالتين صعبتين يتعين التمييز بينهما ، ولكن نشعر بالقلق إزاء النقطة التي نجد من الصعب عندها تمييز هذا من ذاك ؛ نشعر بالقلق إزاء المعانى التي قد تكون متقابلة ، ولكنها تستثير المشاعر نفسها . وعليه فإن الرسامين البدائيين يرسمون الخطوط متوازية عندما يعرفون أنها كذلك فى الواقع ؛ ولكن الرسامين الأقل بدائية يرسمون هذه الخطوط متلاقية ، فى معظم الأحيان ، على الأفق وعند عيني المراقب . لم يكن فى أذهانهم أى صراع بين هاتين الطريقتين اللتين تجعلان الخطوط تتلاقى ؛ إن ما كان فى أذهانهم هو قلق (حصر) عام فقط يتعلق بالتقاء هذه الخطوط . وخلاصة القول ، أنك كلما عرفت أن شيئين متقابلان ، فإنك تعرف علاقة تربط بينهما .

هذه المناقشة عقيمة إلى حد ما والسبب فى ذلك أننى بحق لا أعرف الفائدة التي جناها المصريون من كلماتهم غير العادية ، أو مدى "البدائية" التي يمكن أن نضيفها على هذه الكلمات إذا ما سمعناهم يتكلمون ؛ فى حين تراودنى ، على أية حال ، فكرة عامة عن طريقة استعمال الكلمات فى الأمثلة التي سأوردها بعد ذلك . لقد كنت أفتش مصادر النيل طلباً لتفسير الشعر الإنجليزي بدرجة أقل من أن ألقى على القارئ شيئاً من الخوف والرعب اللذين أحسهما دانتي Dante عندما وصل فى النهاية إلى أهم أجزاء الأرض ، أرض الشيطان وأرض الجحيم .

الأصل الإيطالى : (٢)

Quando noi fummo la`, dove la coscia

Si volge appunto in sul grosso dell' anche,

La Duca con fatica e con angoscia

Volse la testa ov' egli avea le zanche.

نحن أيضاً يتعين علينا أن نقف على رؤوسنا ، كما أننا نقترّب من مكان الموزيه السرى (٣).

عندما يرد تناقض يحمل سمة الاتهام فقد يكون المقصود منه أن يُحلّ بإحدى طريقتين ، أما باعتباره مماثلاً للفكر والشعور ، أو باعتباره مماثلاً لمعرفة أو عدم معرفة الإنسان لمساره فى الموضوع الذى بين يديه . وهنا يمكن اللجوء إلى الآلية النحوية حتى يمكن وضع التناقض فى عبارتين ؛ وعليه فإن "ب" ، -ب" يمكن أن تعنى ما يلى : "إذا كانت أ = ١ فإنها تساوى ب بعدئذ" ؛ إذا كانت أ = ٢ ، فإنها تساوى ب بعدئذ" . وإذا كان أ ١ وأ ٢ مختلفين تماماً كل منهما عن الآخر حتى يمكن تركيب العبارتين مع بعضهما عن طريق البراعة والإبداع ، فذلك يحتم وضع العبارة فى شكل أكبر من الشكل التى هى عليه ؛ إذا كان أ ١ وأ ٢ يتشابه كل منهما مع الآخر تماماً ، إلى حد أن التناقض يعبر عن الحاجة إلى الفصل بينهما كما يعبر أيضاً عن صعوبة الفصل بينهما ، فإن ذلك يحتم علينا النظر إلى العبارة التى من هذا القبيل على أنها غموض من النوع السابع الذى يتطابق مع الفكر ومعرفة الإنسان لمساره فى الموضوع الذى بين يديه . غير أن التناقضات التى من هذا القبيل تستعمل فى أغلب الأحيان ، كما لو كان الأمر قياساً على ما أوردناه ، عندما لا يكون المتكلم عارفاً ماهية أ ١ و أ ٢ ؛ إن المتكلم هنا يشبع دافعين متقابلين ، باعتبار ذلك نوعاً من الدفاع ، ثم يعترف بعد ذلك بأنهما متناقضان ، ولكنه يزعم أنهما يشبهان التناقضات القابلة للحل ، وبالتالي يمكن إشباعهما indulged؛ والمتكلم عندما يعترف بضعف فكره يبدو وكأنه قد عقّمه ، حتى يتوافر على معرفة أفضل من المعرفة التى تكون لدى أى إنسان يستطيع انتقاء هذه التناقضات وإبرازها ؛ إن المتكلم يزعم تعاطف جمهوره من منظور "أن أحداً منا لا يستطيع أن يقول أكثر من ذلك" ، كما يكسب المتكلم احتراماً وتقديراً من منظور أنه قادر على استقطار جمال الأسلوب قطرة قطرة حتى مادة الجهل الإنسانى الهزيلة . قد نظن أن التناقضات من هذا النوع الثانى (التماثل مع الفكر ، وعدم معرفة الإنسان لمساره فى الموضوع الذى بين يديه) لا بد أن تتصف دوماً بالحمق والغباء ، وأن هذه التناقضات إذا ما قلت شيئاً لواحد من أولئك الذين يفهمونها فإنها يمكن أن تقول ، بنفس العذر من التبرير ، شيئاً معاكساً لواحد من أولئك الذين لا يفهمونها . ولكن ، الواقع ، أن الحياة الإنسانية تعد إلى حد كبير شعوزة مع الاندفاعات المتناقضة (مسيحي - دنيوى ، اجتماعى - مستقل وما إلى ذلك) إلى الحد الذى يجعلنا نعتاد

التفكير فى الناس على أنهم ربما يكونون عقلاء إذا ما ساروا فى طريق الحل (حل التناقض) الأول ثم بعد ذلك فى الطريق الثانى من هذين الطريقين ؛ وأى تناقض يمكن التصرف بناء عليه يكشف أن هؤلاء الناس لديهم العدد الصحيح من المبادئ ، كما أن لديهم أيضاً عنواناً معقولاً للإنسانية . وترتيباً على ذلك فإن أى تناقض من التناقضات يحتمل أن تكون له بعض التفسيرات المعقولة ؛ وأننا إذا فكرنا فى التفسيرات غير المعقولة ، فإن اللوم يقع علينا .

إذا أمكن حل "ب" ، -ب" بطريقة واحدة لتكون : "إذا كانت أ = ١ ، ومن ثم ب ؛ إذا كانت أ = ٢ ، ثم بعد ذلك -ب" ، فإن ذلك يمكن أن يؤدى إلى وضع عبارتين فى عبارة واحدة . والاستعمالات الفرعية للغة ، تحد فى أحيان كثيرة وبشكل قاطع من التفسيرات المحتملة ، والغموض يكون من هذا النوع المعقول فقط . ولكن من الواضح أن أية درجة من درجات تعقيد المعنى يمكن استخلاصها عن طريق "تفسير" تناقض من التناقضات ؛ من ذلك مثلاً أن أيا من أس١ أس٢ يمكن أن نختارها ، بحيث يمكن لنا وصلها بشكل من أشكال أس يكون ناجماً عن ب ؛ وأى ثنائى من هذه الثنائيات نستطيع قراءته بطريقة عكسية كأن تقول : "إذا كان أس = أس٢ ، فإنه بعدئذ = ب ؛ إذا كانت أس = أس١ فإنه بعدئذ = -ب" . وبذلك نكون قد حللنا التناقض الرئيسى إلى عدد غير محدود من التناقضات : "إذا كان أ = أس١ فإنه بعدئذ = ب ، -ب" ، وبذلك يمكن تطبيق العملية نفسها على كل تناقض من هذه التناقضات . ولما كان من مهام القارئ أن يستخلص المعانى التى تفيده ويتجاهل المعانى التى يراها غبية وحمقاء ، فإن ذلك يوضح أن التناقضات تشكل سلاحاً أدبياً قوياً .

من هنا فإن الغموض من النوع السابع يشتمل على كل من الفكرة الأنثربولوجية للعكس والفكرة النفسية للسياق استهدافاً لتناوله تناولاً حذراً . وسوف أبدأ بتسجيل بعض الأمثلة المعتدلة جداً والمعقولة ، بعض من الأمثلة التى لها أهمية لغوية فقط ، ثم أوضح بعد ذلك الطريقة التى يمكن أن ندرج بها هذه الأمثلة ضمن النوع السابع من الغموض . وأمل ألا تترك الأمثلة التى سأوردها بعد ذلك أى شك فى أن هذا النوع يختلف عن الأنواع السابقة التى تعد قريبة منه .

وعلى أية حال ، فإن الشروط التى تحكم هذا التأثير اللفظى ليست تلك الشروط التى تحكم انهياراً من الانهيارات العقلانية ؛ وهنا يتعين على أن أورد كلمات

دريدن Dryden المادية والمباشرة باعتبارها مثالاً (الشروط ، وليس التأثير :

قعقة البوق العالية

تدعونا إلى السلاح

بنغمات غضب مقشعرة

وإنذارات مميتة .

الضربات المزدوجة المزدوجة المزدوجة

للطبل الراعد

تدعو العدو للمجىء ؛

إطعن ، اطعن ، فات أوان التراجع .

(أغنية في يوم مولد القديس سيسيليا .)

الأصل الإنجليزى :

The trumpet"s loud clangour

Invites us to arms

With shrill notes of anger

And mortal alarms.

The double double double beat

Of the thundering drum

Cries, heark the Foes come;

Charge, charge, 'tis too late to retreat.

(Song for St. Cecilia"s Day.)

من الغريب ، حسب الظواهر هنا ، أن يتحتم على الإنسان ، أن يمثل ، من خلال حالة عقلية لها مثل هذه البساطة البطولية ، انفعالا طائشاً ، شغفاً سامياً ومحموماً بالمعركة والقتال ، بأن يقول (فى أهم جزء من أجزاء المقطوعة ومن منظور التأثير النهائى) إننا لا نستطيع التخلص من المعركة الآن ويتعين علينا أن نخوضها ونستمر

فيها على أفضل نحو ممكن . ومع ذلك ، فهذا هو الواقع فعلاً ، وليس مجرد صفة
تهكمية فرعية من جانب دريدن Dryden؛ كما أن البيت الأخير من المقطوعة يعد بيتاً
مثيراً موحد الهدف . ومن الواضح أن الفكرة التي مفادها أن الهرب لا يعد أمراً طيباً
تعد عنصراً مهماً من عناصر الحماس العسكري ؛ وعلى أية حال ، ففي شكل الوعي
بالتوحد مع الرفاق ، الذين ينبغي تشجيعهم على عدم الانسحاب والتراجع (حتى وإن
كانوا لا يعتزمون ذلك ، وأنهم لا يمكن أن يكونوا قد فكروا في ذلك ، حتى يصبح ذلك
التشجيع نوعاً من الاعتراف بمزاياهم) ، وفي شكل الوعي بالرعب الذي ينبغي على
الإنسان أن يستثيره في العدو ؛ استهدافاً لأن تصبح عناصر الموضوع كلها ، بما في
ذلك الرعب ، جزءاً من حكم الذهن بالغ البطولة بشكل معتاد تماماً ، ونظراً أيضاً
لفوات أوان التراجع بالنسبة له (العدو) فقد وضعه الرب بين يديك . إن الخيل تكشف
عن حماسها ، بطريقة مماثلة لهذه الطريقة تماماً ، وذلك عندما تواصل التعبير عن
رباطة جأشها .

هذه الطريقة بالغة الحيوية هي التي تميز دريدن في فهمه لعناصر الموقف وتدوين
تلك العناصر تدويناً مسطحاً حتى يتسنى لها أن تعمل كمعيار من معايير الإثارة ؛
وهذه الفكرة ، على سبيل التذكير أيضاً ، تعد خاصية كرنية من خصائص الشعر
الجيد ، أكثر من معظم الخصائص التي تطرقنا إليها بالدراسة حتى الآن . وهذه
الطريقة لا ترجع ، على سبيل المثال ، إلى عادات اللغة الإنجليزية ؛ كما أن استعمال
دريدن لهذه الطريقة إنما يرتبط برغبة عصر إعادة الملكية (٤) في تنميق اللغة
وترتيبها ، وجعلها أكثر عقلانية ، وإنتاج شيء قابل للنقل يمكن أن يحظى بالاحترام في
أوروبا . دريدن في هذه المقطوعة لا يهتم بإصدار الكلمات ولا بفجواتها ؛ وإنما هو
يستعملها استعمالاً مسطحاً ؛ إنه يهتم بإصدار الحكم الانساني وفجواته . (ويجب ألا
يغيب عن بالنا ونحن نقول ذلك ، أولئك النقاد الذين قالوا عن دريدن إنه مهتم بالبلاغة
وليس بالشخص ؛ إن الأمرين متساويان .) ودريدن Dryden يفعل الشيء نفسه في
الخاتمة البطولية الرائعة لقصيدته الملك آرثر King Arthur ، عندما يجيب الملك ، في
إحدى المناسبات العامة ، بعد أن قامت السحرة والأرواح القادمة من الماكينات بشرح
وتفسير الأمجاد التي ستلحق ببريطانيا بعد ذلك ، عندما يجيب وكأنه فوق عرشه قائلاً:

لقد كشفت بحكمة ، كل ما سيسر ،

كما أخفيت بحكمة ، كل ما قد لا يسر

الأصل الإنجليزى :

Wisely you have, whate'er will please, reveal"d

What wou"d displease, as wisely have conceal"d.

الملاحظة هنا من النوع الحاد وليست من النوع المضائل ؛ وهى تختلف تمام الاختلاف عن اكتئاب جونسون السخى الذى جاء بمثابة تطور من هذه الملاحظة ؛ هذه الملاحظة توضح القدرة على فهم موقف من المواقف مع استمرار الإحساس بالانفعال ؛ ولا تدخل هذه الملاحظة فى عداد ذلك الذى قد يتشجع الإنسان ويقول فى مناسبة شبيهة فى أيامنا هذه .

طريقة التعبير التى من هذا القبيل تقترب أكثر من الغموض اللفظى verbal عند تحليله فى ضوء التوافقات اللغوية الطارئة ، كما هو الحال فى التأثيرات الصوتية ، وبذلك يمكن إدراجه ضمن النوع الأول .

علّمت حريرياتي ، أن تتحملن صغيرهن ،

بل إن أحذيتي المقهورة ، كانت خرساء وبلا كلام .

(نون ، مرثية ، القسم الرابع - ١٥)

الأصل الإنجليزى :

I taught my silkes, their whistling to forbear,

Even my opprest shoes, dumb and speechlesse were.

(DONNE, Elegy, iv. 51.)

الكلمة dumb (أخرس) والكلمة speechless (بلا كلام) معناها واحد ، غير أن صوتهما يصف الصمت والضوضاء ، كل على مدة ، اللذين يتجه انتباه المتكلم إليهما .

ومما تجدر ملاحظته هنا أن الكلمة opprest (مغلوب على أمره) تمثل تورية هنا ، كما تمثل الكلمة taught (علّمت) استعارة أيضاً ؛ والسبب فى ذلك أن المتكلم هنا فى حالة نفسية من حالات المغامرة والقيادة التى تجعله يشخص ممتلكاته ، شأنه فى ذلك

شأن أولئك الرجال الذين أطلقوا أسماء على سيوفهم ، من خلال زيادة اهتمام هؤلاء الرجال بخصائص هذه السيوف ، ومن خلال إحساس أكثر حدة بمشاركة هذه السيوف فى معاركهم .

ولكن أه ، لقد جلبت معي ، مرضاً شائعاً جداً
ذلك ، الذي باعني لعدوي .
الأصل الإنجليزى :

But oh, too common ill, I brought with me

That, which betrayed me to mine enemy.

إن كل ما أحضره إلى هذا البيت الغريب هو جيشه الغازى ، إنها خيانة شخصية عندما يكتشف أمره من خلال عطره :

أنت وحدك ، أيها الحلو المر ، يا من وضعته
إلى جوارى ، لقد بعثني بطريقة خائنة .
الأصل الإنجليزى :

Onely, thou bitter s weet, whom I had laid

Next mee, mee traiterously hast betraid.

- الاستعارة هنا مستقاة من الكتب السياسية ، وهى عن جاسوس فى غرف مجالس الأمراء ؛ وبالطريقة نفسها نجد أن الكلمة opprest يمكن أن تعنى كلا من "حتى وإن وضعت كل ثقلى عليهم"، وأيتها المخلوقات الحلوة المسكينة ، يالها من محاولة بالنسبة لهم عندما لم يصبحوا أمام مسارى ، ويظهروا عظمة سيدهم !"

الجملة علّمتُ I taught my تخطو خطأً متوازناً وحذراً ؛ الكلمة silkes (حريراتى) وكذلك الكلمة whistling (صفير) تعطيان خشخشة العباءة الثرية ، التى انفشخت وأصبحت سائبة بفعل خطوتين واسعتين ، بينما كان يسير على أطراف أصابعه عبر الممر . الكلمة forbear ، من واقع صوتها المتساوى والطاغى ، ومن واقع معناها المهدئ والقمعى ، ومن واقع وجودها فى آخر القافية مع الكلمة their ، ومن واقع التوكيد الجديد الذى تعطيه هذه القافية لإيقاع خطوات المتكلم ، كل ذلك يظهر المتكلم وهو يمسك بهذا الشيء من جديد ، كما تظهره أيضاً وهو يحاول إسكاته .

بناء على ما تقدم ، فإن الكلمة *forbeare* تدخل فى عداد ما نطلق عليه تسمية الأشياء أو الأفعال بحكاية أصواتها ، فى حين أن الكلمة *speechelesse* (بلا كلام) وكذلك الكلمة *hush* (يسكت) لا تندرجان ضمن هذه التسمية ؛ ولكن صوت أى كلمه من هاتين الكلمتين هو ، على العكس من ذلك ، ضوضاء تحمل مسافة معينة . ونحن نستنتج هذه المسافة ، من ناحية ، من الاستثارة التى تجد متنفساً لنفسها فى التقابل (التناقض) ، كما نستنتج هذه المسافة ، من ناحية أخرى ، نظراً لأن هذه الكلمة توحى بالأصوات التى نخشاها ونستمع إليها ، حتى يتسنى لنا من ناحية أن نصنع الضوضاء التى سيتحملها خلفاؤنا حتى عندما تقال بطريقة رقيقة ، ولأن هذه الضوضاء ، من الناحية الأخرى ، حتى عندما تكون صوتاً يحتمل ألا نختاره ، قد يسهل عليهم أن يأخذوا هذه الضوضاء (الصوت) بطريق الخطأ على أنه صوت طبيعى تماماً .

البيت الثانى يوضح المبدأين معاً . الكلمة *dumb* (أخرس) والفاصلة (الوقف المؤقت) الذى يسبقها ، وكذلك الكلمة *were* (كانوا) من منظور أنها تصنع قافية مع الكلمة *forbeare* (يتحمل) تعطينا الحذاء وهو يوضع على الأرض فى صمت ؛ والكلمات *speechelesse* ، *shoes* ، *opprest* تجعل الحذاء يزيق داخل سكون *hush* يحيط به . "تستطيع أن تتبين أن الأغبياء لم يسمعوا إلى الآن" ، أو قد يكون المعنى "هذا هو الذى لن أدعه يفعل" ؛ إن وضع أصوات الصفير على هذا النحو يجعلنا نتبين على الفور الصمت والحذر مقدماً ، كما يجعلنا نتبين ، على النقيض من ذلك ، الانتصار والتوقع اللذين يقترب بهما من غرفة نومها .

ويجوز مرة أخرى ، وإلى حد ما بسبب غموض التعريف ، اعتبار تعبيرات التنفيس الطارئة ، أو تعبيرات التخلص من القلق والحصر ، أو تعبيرات ما لا يكون ، داخلة ضمن النوع السابع من الغموض . وعليه نجد أن ماكبث *Macbeth* ، عندما ووجه فجأة بكونه سيكون سيداً على كودر *Cawdor* وبالمعرفة القبليّة من العرافات ، يفرق للخطّة فى بحر من التوقع المخيف للجريمة وفى شكوك لا تطاق حول طبيعة المعرفة القبليّة . ثم يلقي ماكبث المشكلة يعد ذلك بعيداً للحظة (إذ لا بد أن يتكلم إلى المبعوثين ، إذ يتعين عليه ألا يبت فى شيء إلا بعد أن يقابل زوجته) .

ليحدث ما يحدث ،
الزمن ، والساعة ، يجري عبر أعصف الأيام .
الأصل الإنجليزي :

Come what come may,

Time, and the Houre, runs through the roughest Day.

إما أن ماكبث يريد لما سيحدث أن يحدث فيصبح المعنى على النحو التالي :
"فرصة الجريمة ، أو الحقيقة الواقعة للجريمة ، أزمة العمل أو القرار ، قادمة أيا كانت
الأسباب ؛ برغم وجود الإنسان في مستنقع مخاوف الخيال ، فهو يشعر كما لو كان
غير قادر مطلقاً على اتخاذ القرار . وعليه ، فأنا لست بحاجة إلى أن أشغل نفسي بما
يشغلني حالياً" ؛ أو أن ماكبث لا يريد لما سيحدث أن يحدث فيصبح المعنى : "لقد
دامت حالة الرعب هذه مجرد دقائق قليلة فقط ؛ واستمرت الساعة في دقائقها طوال ذلك
الوقت ؛ وأنا لم أقتله بعد ؛ ومن ثم ، ليس هناك ما يجب أن يقلقني بعد . " هذه
التقابلات يمكن تقسيمها إلى ثنائيات عن طريق التخصيص المسبق والإرادة الحرة على
النحو التالي : "سوف تحين الساعة ، برغم كل ما أفعل ، التي سيقدر على فيها أن
أقتله ، وعليه يجوز لي أن أهدأ أيضاً ؛ إلا إنني إذا ما هدأت وشعرت بالانفصال
والاستقلال والتفلسف فإن هذه المخاوف كلها سوف يتعين لها أن تمر على وكأن شيئاً
لم يحدث . " وعلى أية حال (مع أخذ الإيحاءات العسكرية التي للعبارة أعصف
الأيام roughest day بعين الاعتبار يصبح المعنى على النحو التالي : "أيا كان ما
أفعل، حتى إذا ما قتلت أو عندما أقتله ، فإن العالم المحسوس سيستمر ، ولن يكون
مخيفاً بالصورة التي أراها له الآن ، إنها حالة قتل عادية مثل حالات القتل التي في
المعركة ."

الزمن time والساعة and the Houre يعاملان معاً معاملة المفرد ، إلا أننا نستطيع
أن نجزء المتناقضين بينهما ، وذلك بأن نجعل الساعة hour هي ساعة المعركة ونجعل
الزمن time هو الزمن المتبقى ، أو نجعله يمثل الانفصال والاستقلال حتى تصبح
الساعة والزمن متقابلين . هذان التقابلان يعطيان الدافعين المتقابلين ، في اتجاه
السيطرة ، سواء كانت السيطرة على الموقف بارتكاب عملية القتل أو السيطرة على

الإيحاء بعدم ارتكاب عملية القتل ؛ كما يعطى هذان المتقابلان الدافع أيضاً في اتجاه الاستسلام ، سواء كان استسلاماً للخوف حتى لا ينفذ العمل (القتل) أو استسلاماً للإيحاء فيقدم عليه (ماكبث يستعمل عبارة يستسلم للإيحاء yield to suggestion في البيت رقم ١٢٤ من المشهد الخامس من الفصل الأول من مسرحية ماكبث) . ومع هذين التقابليين فإن العبارة يجرى خلال runs through يمكن أن يكون معناها لازماً أو متعدياً؛ الزمن time والساعة and the hour يضطربان اليوم للوصول إلى خاتمته السابقة مثلاً يطعن إنسان رجلاً بخنجر ، أو أن الزمن time والساعة and the hour ، قبل كل شيء ، يجريان دوماً في هدوء طوال النهار . الملاحظة لا تبدو غامضة كما ينبغي أن تكون لأنها تنمية للتعدد بدلاً من التعبير عنه (٥) .

وهذا مثال آخر من النوع نفسه أخذته من مسرحية ماكبث أيضاً .

ماكبث

ناضج للاهتزاز ، والقوى التي في الأعلى
ترتدي أنواتها . تلق كل ما يحلو لك من سرور ،
الليل طويل ، وإن يجد نهاراً مطلقاً .

(الفصل الرابع - النهاية)

الأصل الإنجليزي :

Macbeth

Is ripe for shaking, and the powers above
Put on their instruments. Receive what cheer you may,
The Night is long, that never finds the Day.
(Act IV. end.)

الجزء السار من المعنى هنا هو : "الأوغاد يعاقبون في النهاية" ، ولكن ليس قبل نهاية المسرحية ؛ إذ ليس لدينا من الأسباب ما يجعلنا نفترض أن هذا الليل night قصير أو أنه سوف ينتهي حالاً . العبارة تلق ما يحلو لك من سرور Receive what cheer you may ومن بعدها فاصلة كما في المخطوطة لا بد أن تكون في صيغة

الأمر: "كن مسروراً قدر ما تستطيع" أو قد تعنى هذه العبارة أيضاً : "مهما كان سرورك فإن هناك ليلاً طويلاً ينتظرنا . " الموت ليل طويل long night لن يجد نهائراً find day مطلقاً ، وسوف نجلب الظلام لـ . ماكبث إن استطعنا ذلك ؛ ولكن ، على الجانب الآخر ، قد يجلبه هو لنا أيضاً .

التأثير الكلى سار بما فيه الكفاية ، غير أن السبب فى ذلك ليس هو انعدام التوازن بين هذين المتقابلين ؛ فالمعنى الإضافى هنا عبارة عن معنى رواقى (٦) مفاده أن الإنسان لا يمكن له أن يغير طول length الليل night، وأن الأمور الانسانية تبلغ من القصر وعدم اليقين حداً يجعلها غير جديرة بأن نصاب إزاءها بالقلق والاستياء .

وفيما يلى متقابلات لا تقل اكتمالاً عما أوردناه ، وتتمثل فى لغة التلميح الخافت البعيد :

في شبابها

لهجة بلا كلام وميل

من قبيل ذلك الذي يحرك الرجال .

(مقياس بمقياس ، الفصل الأول ، المشهد الثاني ، ١٨٥)

الأصل الإنجليزى :

In her youth

There is a prone and speechlesse dialect

Such as move men.

(Measure for Measure, I. ii.185.)

هذه هى إيزابيل Isabel غير الملوثة ، عندما يتكلم عنها شقيقها المحترم . الكلمة prone تعنى إما "خاملة ومنبسطة" (وحدها أو مع الحبيب) أو "نشطة" يغلب عليها" ، سواء عندما تثير الرجال moving men ، بغموضها ونقائها أو عندما تكون هى بنفسها مثيرة للذة أو فعل الخير . الكلمة speechlesse (بلا كلام) لاتوضح إن كانت خجلى أو ماكرة ، ولم تبذل الكلمة dialect (لهجة) جهداً للتمييز بين الخجل والمكر . ونصف البيت الأخير يحقق مغزاه فى هدوء مع سمة تنم عن معرفة بالحالات التى من

هذا القبيل ؛ والواقع أنى أحس بالضعف وأنا أفسر المعنى الذى يقصده كلوديو Clau-dio؛ إذ من الصعب أن نضع أعمال العقل فى وضوح النهار الذى يغير نسب هذه الأعمال دون أن تكون هناك سمة من الاتهام أو البذاعة ؛ إن كلوديو لا يصدر هنا حكماً أخلاقياً على شخصية شقيقته ، وإنما الذى يفكر فيه فقط هو إيزابيلا بوصفها سلاحاً ضد أنجيلو Angelo جدير بأن يُجرب .

وفيما يلى مثال مبالغ فيه ولكنه مضمي يوضح الابتذال الذى ينطبق على هذه الفئة:

لقد أهدر الدم قبل الآن ، فى الزمن القديم ،
قبل أن تُطهر اللائحة الإنسانية الحبار (٧) اللطيف ؛
(ماكبث ، الفصل الثالث ، المشهد الرابع - ٥٧)
الأصل الإنجليزى :

Blood hath bene shed ere now, i"the olden time,

Ere humane Statute purg"d the gentle Weale;

(Macbeth, iii. iv. 75.)

فى هذا المثال نجد أن الكلمة gentle، يمكن أن تكون بل وتوحى بأن معناها un-gentle (غير لطيف) ذلك أن الحبار weal متصور على أنه ungentle (غير لطيف) قبل أن يتم تطهيره purged ولطيف gentle بعد أن تم تطهيره .

وبشكل عام ، فإن الصفة عندما توضح موضع استعمالها ، وعندما تنهض بأعباء القيام بالتمييز الحقيقى ، يمكن أن تنطوى على عكس معناها الحقيقى وتتضمنه فى أى موقع آخر . ولكن تبقى هناك نقطة محيرة تتعلق بموقع ورود مثل هذه الصفة ، وشخصية المستعمل لها ؛ وكل ما يمكن استنتاجه بصورة مباشرة من استعمال صفة مع اسم يتمثل فى أن المؤلف يعتقد أنه ، فى مكان ما وزمان ما ، فإن شخصاً ما ربما لا يكون قد استعمل الصفة نفسها مع الاسم نفسه . وبذلك يمكن لهذا الشكل من التضمين ، برغم كونه معتاداً لفكرة الصفة ، أن يحدث تأثيراً فقط عندما يفرزه السياق.

وحتى عندما يكون هناك فارق خطير بين المعنيين ، فإن مسألة تناول أى من المتقابلين تصبح غير ذى بال ، نظراً لأن الجملة تكون تحتوى بالفعل على تناقض ظاهرى يحتوى على هذين المتقابلين . ولهذه الأسباب ولأسباب أخرى أيضاً ، فإن الشعر يحتوى على قدر مدهش من التوازن ؛ فالتجلد ، على سبيل المثال ، يعجز فى معظم الأحيان ، عجزاً مضحكاً عن تغيير روح مقطوعة من المقطوعات .

أذكر أن ناقدًا يقول : إن كل موقف ألكسندر بوب من الحياة ، كل ذلك التحدى الأنيق للغموض والفوضى ، كل معنى الاستقامة الشخصية ، من منظور أنه من الفضيلة تماماً أن نكون عقلاء ، كل ذلك الإيمان بالعقلانية المطلقة ، بل وحتى الإيمان بالخامية وعدم النضج المطلق ، الذى فى العالم ، كل ذلك استطاع بوب Pope إيجازه فى الأبيات التى يقدم بها قصيدته المعنونة مقال عن الإنسان Essay on Man .

إليك هذه الأبيات -

تتمدد حرة على مشهد الإنسان هذا كله ؛

متاهة عتيدة ! ولكن ليست بدون خطة .

الأصل الإنجليزى :

Expatriate free o'er all this scene of man;

A mighty maze! But not without a plan

قد يبدو غريباً لهؤلاء الذين يرون فى هذين البيتين مجرد مقطوعة نقدية أن ألكسندر بوب Pope لم يكتب فى الأصل إلا البيت التالى :

متاهة عتيدة ، والجميع بلا خطة

A mighty maze, and all without a plan,

ثم غير البيت بعد ذلك إلى ما هو عليه حالياً والسبب فى ذلك أن صديقه أخبره بأن ذلك يتعارض مع آرائه الدينية . (حالة ربما كانت من قبيل الحالات التى تأملها بوب بعد ذلك بأبيات قلائل :

فلنضحك حينما ينبغي لنا ، ولنصدق حيث نستطيع ،

ولكن فلنبرر طرق الرب للإنسان .)

الأصل الإنجليزى :

Laugh where we must, be candid where we can,

But vindicate the ways of God to man.

وأنا لا أرمى من وراء هذا إلى أن يكون ذلك مجرد نكتة تطلق على الناطق ، والسبب فى ذلك أن البيتين يكادان يكونان شيئاً واحداً : فالمتاهة maze يجرى تصورهما على إنها شئ له وليس له خطة plan حتى يصبح أيما تقوله مجرد توسيع للفكرة المطروحة بالفعل .

قد يقال : إن المتاهة maze ليس لها خطة ، فى الوقت الذى تم تصميمها طبقاً لخطة plan تبدأ منها ، ولكن الخطة plan فُقدت منذ ذلك الحين ، أو أن هذه الخطة لا يجرى عرضها علينا . أو قد يقال : إن المتاهة ليس لها خطة plan عندما تكون مجرد مجموعة غير منظمة من المسارات والممرات ، وأن تكون هناك مجموعة من الطرق المختلفة للوصول إلى مركز هذه المتاهة . وقد تعنى المتاهة (هناك أيضاً المعانى التى لم يكن مسموحاً لألكسندر بوب Pope بها) إنه ليس هناك من طريق للوصول إلى مركزها ، أو أننا لا نعرف لتلك المتاهة مركزاً على الإطلاق . ولكن إن قدر أن تكون هذه هى حالة المتاهة فإنه سيكون من العبث محاولة تجريبيها وتمديدتها expatiate على الشئ ، وسيكون من الخطأ أن نسميها متاهة maze . تقابل (تناقض) بوب الأساسى هنا أقرب إلى التناقض الذى بين الفن والطبيعة منه إلى التناقض الذى هو أمل المسيحي ويأسه ؛ لقد جاء هذا التناقض أنيقاً وأمثلاً نظراً لأن بوب فهم ضمناً أن من الجدير البحث عما إذا كان للمتاهة خطة أم لا ؛ وهناك سبب آخر مفاده أنه بالإمكان فى أى من الحالىين فهم الكثير عن مشهد الإنسان scene of man وذلك بتحاشى الوقوع فى الأشياء المنافية للعقل . أو قد نعتبر التناقض بين وجود وعدم وجود خطة plan ، بالشكل الذى هو عليه ، وكما هو معنى بالفعل ، لا فى الاسم وحده ، وإنما فى الاسم والصفة كل على حدة : كلمة عتيد mighty توحى بأن ، "هذا أمر كبير وصعب ، يجب أن نولييه اهتمامنا كله" ، ولكن كلمة متاهة maze توحى بأمر غريب ، مثير للخيال ولكن لا يزال دنيوياً ، شئ يمكن أن يسير على ما يرام فيما يتعلق بخصوصيات الإنسان ، إذا ما كان الإنسان يفعل الأشياء على نطاق كبير ، كما هو حال المعبد الأغريقى أو كنيسة

الأبرشية فى مثل هذا الأمر ، ومع أن مثل هذا العمل قد يستتبع الضجر والضيق ،
يبقى مهنة مناسبة يمتهنها السيد الماجد .

من وجهة النظر هذه ، نعترف بأن المتاهة قد لا تكون لها خطة plan فى حين
نسلم بأن بوسعها أن تكون لها خطة plan مصممة من أجلها ، هذا الاعتراف بالشك
هو بمثابة آخر تعبيرات الأمان ؛ كما يكشف هذا الاعتراف عن الاختفاء التدريجى من
الشعور للاحتياجات التى تفتقر إلى تشجيع اليقين الخارجى ؛ آراء من الخارج فضلاً
عن تعلم عدم تخيل فصل قلب الإنسان . إن القراءات الخاطئة للشعر ، وهذا هو ما
يجب أن يكتشفه كل قارئ من القراء ، تعطى فى معظم الأحيان أمثلة علم . مقبولة
المصطلح العكسى . فقد كنت فى وقت من الأوقات احتفظ بإعجاب شديد لببيت من
أبيات الشاعر روبرت بروك Rupert Brooke عن

الجمال

الحاد المتقد لماكينة عظيمة ،

الأصل الإنجليزى :

The keen

Impassioned beauty of a great machine,

تبدت لى هذه الصورة جسورة ولكنها ناجحة ذلك أن التناقض بين مظهر الجهد
ومظهر اليقين ، بين قوى أكبر من إنسانية وسيطرة مقدسة فى معرفتها القبلية ، هذا
التناقض هو الذى يستثير الإنسان فيما يتعلق بالماكينات ؛ فهذه الماكينات لها هدوء
الجمال beauty ولكن بدون رضاه الذاتى ، ولها أيضاً قوة العاطفة passion ولكن بدون
فوضاها disorder . وعليه فقد جاء الأمر بمثابة صدمة لى عندما نظرت إلى اقتباس من
اقتباسات بيت من الأبيات التى يبحث الإنسان عنها يوماً ، لاكتشف أن الجمال beau-
ty كان بلا عاطفة unpassion ، والسبب فى ذلك أن الماكينات machines ، مثلما يعرف
كل شعراء الفطرة الجيدة ، ليس لها قلوب . وأنا ما زلت أرى ذلك على أنه صفة مملة
رديئة فكرياً ، ولكن مما لا شك فيه أن هذه الصفة أكثر وضوحاً من تصحيحى ، فضلاً
عن أنها تخطط بشكل عام مجموعة واحدة من المشاعر .

من الواضح أن أبسط الطرق التي يمكن بها الإيحاء للقارئ بالمتقابلين اللذين يحددهما السياق تكون بإحداث شيء من الاضطراب في عمل النفس ؛ كأن يكون ذلك عن طريق تمرير النفس تمريراً سهلاً أو بالإصرار عليه إصراراً كبيراً . وترتيباً على ذلك فإن قصيدة غنائية الحزن Ode to Melancholy التي كتبها الشاعر كيتس Keats ويقول فيها :

لا ، لا ؛ لا تذهب إلى ليد ؛ ولا تلتف

الأصل الإنجليزى :

No, no; go not to Lethe; neither twist

هذه القصيدة تقول لنا : إن شخصاً ما ، أو قوة ما في ذهن الشاعر ، قد تحتم عليها تماماً أن تذهب إلى ليد Lethe ، حتى وإن استغرق الأمر أربعة مواقع للنفس في البيت الأول لوقف ذلك . الرغبة في العودة إلى الإحساس الخالص ، التحرر من مصاعب الحياة ، العودة إلى الأنوثة (من وجهة نظر الرجولة) أو الرغبة في الموت من السل ، كلها يأخذها القارئ أموراً مسلماً بها ، وهذه طريقة قوية من طرق وضع هذه الرغبة في هذا الموضع . وعلى الناحية الأخرى ، يتعين علينا أن نأخذ بعين اعتبارنا التأثيرات التي من قبيل

يا إلهي ، يا إلهي ، لا تنظر إلى نظرة حادة جداً ؛

أفاعي وحيات ، دعني أتنفس لحظة ؛

جهنم الكئيبة ليس فيها فجوة : لا تأت ، يا إبليس ؛

سأحرق كتبتي . أه مفيستوفيليس (٨) .

(مارلو ، فوستس)

الأصل الإنجليزى :

My God, my God, look not so sharp upon me:

Adders and serpents, let me breathe awhile;

Ugly Hell gape not: come not, Lucifer;

I'll burn my books. Ah Mephistophellis.

(MARLOWE, Faustus.)

والتي لا نجد فيها موقعاً للنبر ، من منظور التقطيع العروضى ، على مواقع النفى حتى يتحول المعنى الرئيسى إلى قبول مرتجف ، يُبْلَغُ الجمهور بما هو موجود هناك . ولكن يقف من وراء ذلك أيضاً طلب على الفضول الفكرى النهائى ، يتعين إشباعه مهما كانت التكاليف :

دع جهنم الكئيبة تتفرج ، أرني الشيطان الأصل الإنجليزى :

Let Ugly Hell gape, show me Lucifer;

إشباع هذا الفضول الفكرى النهائى أمر ضرورى لأنه ، ربما يقف خلف رعب المتكلم هذا كله ، ذلك السبب الذى يجعله راغباً فى ترك تعليمه ، كونه ذاهباً إلى عالم المعرفة فيه مباشرة ، ومن ثم فلن يكون بحاجة إلى كتبه books وهو بين هذه المشاعل . إن فوستس محطم ؛ إن أعماق عقله تتحرك فى اضطراب نحو السطح ؛ إن معانيه تتضارب فى فمه ؛ ونحن لا نستطيع أن نتلو العبارة : Ugly Hell gape not (جهنم الكئيبة ليس فيها فجوة) بصيغة الأمر كما هو الحال فى stop gaping there (أوقف الانفراج هناك) ؛ ومن الواضح أن المتكلم بحلول الكلمتين الأخيرتين يكون قد تخلى عن الجهد الذى يبذله فى تنظيم أولوياته ، وبدأ يتساقط أمام الشيطان مثل طفل متعب (٩). استعمال شكسبير للنفى يكاد يكون دوماً استعمالاً طفيفاً وعرضياً ، لقد بلغ اهتمامه بالكلمة حداً جعله يقنع نفسه "بعدم وجود" الكلمة ، وأن الإنسان يتعين عليه التفكير فى عكسها .

"لا" not يوجد قميص ونصف فى فرقتى كلها ؛ ونصف القميص عبارة عن فوطتين صغيرتين متصلتين ببعضهما وملقاتين على الكتفين وكأنهما معطف من معاطف المنادى ولكن بلا أكمام ؛ والحق ، أن القميص مسروق من مضيفى فى مدينة القديس ألبان st.Alban ، أو من راعى اللوكاندة أحمر الأنف فى مدينة دافنترى Daventry.

لا not يعيش فى بريطانيا كلها ثلاثة رجال طبيين بلا تغيير ، واحد منهم متين ويشيخ . لم not يبق على قيد الحياة ثلاثة من بين مائة وخمسين ، وقصدوا إلى نهاية المدينة ، يشحنون طوال الحياة .

يتعين علينا أن نأخذ فولستاف Falstaff بعين اعتبارنا ونحن ندرس طريقه شكسبير فى الكتابة .

مارسيوس . تولوس أفيديوس ، هل هو بين جدرانك ؟
الحارس الأول . لا ، ولا رجل يخشاك أقل مما يفعل هو ؛
ذلك أقل من القليل .

(كوريولانوس ، الفصل الأول ، المشهد الرابع ، ٣١)
الأصل الإنجليزى :

MAR. Tullus Aufidius, is he within your walls ?

Ist SEN. No, nor a man that fears you lesse than he;

That's lesser than a little.

(Cor., I. iv. 13.)

كان مفروضاً للتبجح هنا أن يكون مفاده أن أحداً لم يخش مارسىوس Marcius فى المدينة كلها ، أكثر more مما كان يخشاه البطل أوفيدىوس ، والبيت الثانى ، على أية حال ، لا يمكن أن يكون معناه غير ذلك ؛ ولكن إذا ما أضفنا الأفكار الثانية التى ربما تضمنت أن أوفيدىوس خاف منه بشكل كبير ، نظراً لأن المدينة لا يمكن أن تزعم بحق أن أوفيدىوس أشجع من قائدها المعترف به . لهذا نجد أن الكلمة more (أكثر) تحولت إلى lesse (أقل) ؛ لقد تحول البيت الأول إلى خبر عن شجاعة أوفيدىوس ، وإذا كان النفى يحيرنا هنا قليلاً ، فإن العبارة fear you lesse (يخشاك أقل) تعنى بوضوح أن شخصاً ما يعد شجاعاً جداً ؛ البيت الثانى يلح أيضاً على أن شخصاً آخر أكثر شجاعة ؛ ولكن إذا ما قرأنا هذه الجملة قراءة سريعة فمن المؤكد أنها ستبدو كما لو كانت إجابة حادة . وعلى أية حال فإن البيت الثانى يبذل قصارى جهده فى ألا يتضمن شيئاً خاطئاً ، من منظور أن أى تنقيح واضح لهذا البيت يصبح أمراً غير معقول بدرجة كبيرة .

هذه التشوشات والاختلاطات النقيية شاعت تماماً خلال العصر الإليزابيثى ؛ كما هو الحال عند سبنسر Spenser

على هذا راقبت وأبليت الليل المرهق
في شكاوي كامنة ، لم يستطع أحد أن يهدئها ؛
تسير الآن ناعمة ، جالسة الآن منتصبه بلا حراك ،
كما لو كان التغيير المتعدد يرضيها .
لم يعان تالوس النوم أقل منها ليمسك
رموش عينيه الحزينة ، ولكن يراقب باستمرار ،
راقداً بدون بابها في مرض عظيم ،
مثل كلب سينيلى ينتظر في حذر
خشية أن يبيع أحد سيدته بيعة خائنة .
(ملكة الجمال ، القسم الخامس ، المشهد السادس ، ٢٦)
الأصل الإنجليزى :

Thus did she watch, and weare the weary night
In wayful plaints, that none was to appease;
Now walking soft, now sitting still upright,
As sundry chaunge her seemed best to ease.
Ne lesse did Talus suffer sleep to seaze
His eyelids sad, but watcht continually,
Lying without her door in great disease;
Like to a spaniel wayting carefully
Lest any should betray his lady treacherously.

(*Faerie Queene, v. vi. 26.*)

إن تالوس Talus لم يسمح للنوم أن يمسك بـرموشه الحزينة sleep to seaze his
eyelids أكثر more من بريتومارت Britomart؛ وعلى الجانب الآخر ، لم يعان suffer
تالوس من المرض العظيم in great disease أقل less من بريتومارت . وإذا ما تغاضينا

عن هذه الجاذبية اللفظية ، نجد أننا ننظر إلى أجزاء هذه الأبيات وكأنها أجزاء زينية منفصلة ، وضعت بطريقة مباشرة ؛ العبارة suffer sleep to seaze ترجمت على أنها "ينام - يحاول أن يبقى مستيقظاً" دون تفكير فى العبارة Ne lesse (التي معناها : كذلك أيضاً) . لقد أوردت المقطوعة بكاملها لأوضح استحالة قراءتها على نحو آخر ، إذا ما بدأنا قراءتها بالصورة التي أوضحناها هنا . ومن المهم أن نأخذ بعين اعتبارنا هنا الموقف من النحو ؛ فنحن ، ما إن نسحق كل أجزاء الكلام الطافية سيئة الوصل مع بعضها لنكون منها تورية (نتوقف ، كما لو كانت تخضع لقانون الغاز النقي) حتى نتبين أن الأمر ، لا يتعلق بالحساب ، وإنما يتعلق بالخبرة والتجربة إن نحن أردنا الوقوف على التصميمات التي ينبغي تطبيقها على هذه الصيغة. ربما نجد أغرب حالة من حالات لا مبالاة سبنسر Spenser بالمعنى اللاعقلانى ، وافتقار نحوه إلى النبر ، واستعداده لدفع الكلمات دفعا مباشرا تماما ، دون عذر فى ذلك ، إلى أماكنها داخل الإطار ، ربما نجد ذلك فى وصف من أوصافه التي أطلقها على التنين .

وعند النقطة لسعتان مثبتتان

كلاهما مدببة بشكل مميت ، تفوقان الصلب الأحد بكثير .

ولكن اللسعتين والصلب الأحد فاقتا بكثير

حدة مخالبه الممزقة .

(القسم الأول ، المقطوعة الحادية عشرة - ١١ - ٢١)

الأصل الإنجليزى :

And at the point two stings infixed arre

Both deadly sharpe, that sharpest steele exceedeth farre.

But stings and sharpest steele did far exceed

The sharpnesse of his cruell rending clawes.

(l. xi. 11 - 12.)

هاتان العبارتان تعنيان عكس ما تقولان ؛ على سبيل المثال الكلمات steel (صلب) - stings (لسعات) و Claws (مخالب) متصاعدة من حيث الحدة sharpness

وليست هابطة مثلما يقول عالم النحو . مسألة جعل الكلمة exceedeth (يفوق) فعلاً مفرداً ، فيها كثير من المشاكسة غير العادية ، إذ أن جعل هذه الكلمة فعلاً مفرداً يجعل هذا الفعل يتوافق مع اللسعتين two stings ، اللتين يجرى التفكير فيهما ويكونان سلاحاً واحداً طبقاً لما كان سارياً خلال العصر الإليزابيثي ، أو يجعل هذا الفعل يتفق مع الفكرة المجردة ، التي لم ترد إلا في المقطوعة الثانية ، الخاصة بحدة sharpeness هاتين اللسعتين ، وبذلك يصبح الفاعل الواضح للفعل exceedeth (يفوق) هو الكلمة steel (صلب) . ولكنني أشك في أن يكون سبنسر Spenser قد أولى هذا الأمر انتباهاً ؛ والنقطة الرئيسية في هذه الأبيات تتمثل في مقارنة الكلمة stings (لسعات) بالكلمة steel (صلب) ، وكأن لهما درجة الحدة sharpness نفسها ، وأن نقول أنهما حادان بشكل زائد عن الحد exceedingly .

وأنا هنا ينبغي أن أربط شيئاً من ابيضاض المعنى وخوائه في هذا المثال بفشل عقلاني أكثر من جانب ميرث Merth في التعبير عما كانت تنتويه .

ما جدوى أن يملك كل شيء ، ولا يستعمل شيئاً ؟

من الذي يُجَدَّف ، ذلك الذي يسبح في البحر

هل سيموت عطشاً ، ويرفض الماء ؟

يرفض كثيراً من التعب المثمر ، ويمضغ الملذات الحالية .

(القسم الثاني - المقطوعة السادسة - ١٧)

الأصل الإنجليزى :

What bootes it all to have, and nothing use ?

Who shall him rewe, that swimming in the maine,

Will die for thirst, and water doth refuse ?

Refuse such fruitlesse toile, and present pleasures chuse.

(ll. vi. 17.)

لما كانت الكلمة maine تعنى دوماً "البحر" فى كتابات سبنسر فإن السيدة ميرث Merth تكون قد اختارت مثالاً سيئاً بشكل مناف للعقل ، منذ الوهلة الأولى وبسبب القافية . ولكن ليس من مهمة الشاعر أن يضع مناقشات وحججاً جيدة فى أفواه الشخصيات التى يختلف معها ، كما أن مسألة أن رجلاً من هذا القبيل لا يشرب ماء البحر نظراً لأنه يمكن أن يضره من ناحية ، ولأن مذاقه كريه من الناحية الأخرى ، تعد ضربة تطويرية ثانوية عميقة ، تتفق تماماً مع مثالية سبنسر الحسية .

قد يرمى شكسبير فى بعض الأحيان بأداة النفى not (لا) لتوحى ظاهرياً بمزيد من الإبهام :

لينوكس . وساربانكو الشجاع بحق متأخراً تماماً ،

من يمكن أن تقول عنه (إن كان ذلك يرضيك) إنه قتل فليانس ،

لأن فليانس هرب : والرجال يجب ألا يسيروا متأخرين تماماً.

من الذي لا يريد هذه الفكرة ، كيف كانت وحشية

بالنسبة لـ مالكوم ، ودونالبين

أن يقتل والدهما الطيب ؟

(ماكبث ، الفصل الثالث ، المشهد السادس)

الأصل الإنجليزى :

LENOX. And the right valiant Banquo walked too late,

Whom you may say (if 't please you) Fleans kill"d,

For Fleans fled : Men must not walke too late.

Who cannot want the thought, how monstrous

It was for Malcolme, and Donalbaine

To kill their gracious Father ?

(Macbth, III. vi.)

استعمال شكسبير للكلمة not فى البيت الرابع يجعل معنى العبارة التى وردت فيها هذه الكلمة "من الذى يستطيع تحاشى التفكير" ؛ ولكن الكلمة not تخترق التهكم ليصبح المعنى "من ذا الذى لا يستطيع أن يحس أنهم لم يفعلوا شيئاً وحشياً على الإطلاق؟" "من ذا الذى يجب ألا يتحاشى التفكير كلية فى موضوع حساس كهذا؟" وعلى كل حال ، فإن الصياغة العادية تبلغ من القوة حداً يجعلنا لا نسمع ذلك على أنه المعنى ، وبذلك نجد أن النفى يعمل عمله هنا بوصفه لمسة حكيمة من لمسات الاضطراب .disorder

هناك علامة تغيرت فى ترويلس Troilus تخدم غرضاً مماثلاً:

باندار . إذا ما أُثبِتَ يوماً زيف كل منكما للآخر . . . فليكن كل الرجال المخلصين من قبيل ترويلس ، وكل النسوة المزيفات من قبيل كريسيديدا Cressida ، وجميع السماسرة فيما بينهما من قبيل باندار .

(الفصل الثالث - المشهد الثاني - ٦١٢)

الأصل الإنجليزى :

PAND. If ever you prove false one to another ... let all constant men be Troilus-es, all false women Cressids, and all brokers-between Pandars. (III. II. 216.)

تصحیح الكلمة constant لتكون unconstant (غير مخلص) يعد من قبيل الخطأ، إذ من الواضح أن هذه الكلمة قيلت عند الجزء الأمامى من المسرح ، أى أنها خطاب مباشر للجمهور ، وهو ما يتفق مع ما يعرفه كل إنسان على أنه القصة ؛ إن باندار يشير فى نهاية المشهد إلى كل واحد منهما على حدة ، "إنكم تعرفون ذلك الذى نمثله نحن الصنائع ، إنه موقف بسيط قوى" .

ليس من قبيل المبالغة أن الكلمة not (لا) قيلت بطريقة خفيفة ومن ثم يمكن تجاهلها بسهولة نظراً لأنها تتضمن نوعاً من الصراع (وإلا فلماذا يتعين علينا القول بأن واحداً من الأشياء العديدة لم يكن الفاعل ، بدلاً من أن يكون الفاعل شيئاً واحداً؟)، وأن تعاطف القارئ تحول إلى هذا الصراع وانتقل إليه بدلاً من تحوله إلى قيمة المقطوعة الشعرية بوصفها معلومات .

الجران الحجرية لا تصنع سجنًا ،

والقضبان الحديدية قفصًا ؛

العقول البريئة والهادئة تأخذ

ذلك على أنه صومعة .

(إلى الدنيا)

الأصل الإنجليزى :

Stone walls do not a prison make,

Nor iron bars a cage;

Minds innocent and quiet take

That for a hermitage. (To Althea.)

مغزى القصيدة هو وصف الخدمات التى تُكوّن الحرية ، والإخلاص للخليلة ، والولاء للحزب السياسى ، وطاعة الله ، كما تصف أيضاً الدفء المحدود للصحة الجيدة ، وعليه فإن تركيز الحالة النفسية للقصيدة فى بؤرة واحدة ، اكتشاف ذلك الظل التفسيري الذى يضعه الشاعر لفليس Lovelace على شيك أبيض من التناقض الظاهري ، يُعدُّ بمعنى من المعانى تحديداً لمعنى أداة النفى not (لا) فى البيتين الأولين. وهذا هو ما يحدثه نحو المقطوعة الشعرية إلى حد ما .

الكلمة that (الذى / ذلك) يمكن أن يكون معناها "الحقيقة التى مفادها أن الجدران الحجرية لا تصنع سجناً" ، ثم يخبرنا الشاعر بعد ذلك أن هذه الفكرة تسحب العقل ، كما لو كان إلى صومعة hermitage ، بعيداً عن ضروب الحصر النفسى فى هذا العالم . ولكن من الناحية الظاهرية فإن الكلمة that (الذى / ذلك) هى القفص Cage أو السجن prison نفسه ، ولكونها مفردة حتى لا تعود على الجدران walls أو القضبان bars ، فإنها تسمح لهما ، فى واقع الأمر ، أن يصنعا فى العقول الهادئة سجناً prison وقفصاً Cage . إنه لمن الغريب حقاً أن نقرأ those (هؤلاء) بدلاً من that (ذلك / الذى) لنتبين هروب مسحة الأملعية وتبخرها ويتحول الإهمال السخى إلى مجرد رغبة محددة من رغبات الواعظ الذى يحاول الإقناع . أما إذا قرأنا them (ضمير المفعول الغائب الجمع) بدلاً من that فسوف يحدث المزيد من التحول لأن العروض سوف تتحول إلى عروض نثرية وليست شعرية ؛ وهنا قد تتحول العاطفة إلى واحدة من عواطف جون بانيان John Bunyan ، وهنا يساورنا الشك إن كانت هذه العاطفة صادقة على الإطلاق .

ومع ذلك ، فإن فرصة نجاح هذه التجربة ضئيلة ، نظراً لأن المقطوعة تحتوى على غموض آخر يعطى الشعر تهوراً وطيشاً ، مع سمة من التناقض الظاهري ومن التحفظ. الكلمة take (يأخذ) فعل إيجابى فى الشعور مع أنه مفروض له أن يكون سلبياً هنا من حيث المعنى ؛ ومع أن هذا الفعل يقول بشكل أساسى ، "العقول التى من هذا القبيل تقبل السجن طبقاً لمبادئها ثم تحوله بعد ذلك إلى صومعة" ، هناك تضمين من نوع ما مفاده أن "العقول التى من هذا القبيل تسجن نفسها ، تهرب من الحياة ، ربما تهرب من خيلتها ، إلى السجن ، ولا تستطيع أن تدبر حالها بدون استشهادها . قرب وجوار الكلمة quiet (هادئ) هو الذى يسكت هذا المعنى ، ويمنعه من إفساد نسب القصيدة ككل ؛ "الأشخاص الذين من هذا القبيل ، يا سيدتى ، كانوا على علم بمزايا الانسحاب من العالم ، وهم يسلمون بتعاستهم تسليماً فلسفياً" . هناك ظل آخر من ظلال المعنى يكاد يكون "خاطئاً" كما هى الحال فى العبارة التى تقول : "صيحى أيتها الرحمة ، فقد حسبتك مقعداً مشتركاً" ؛ "العقول التى من هذا القبيل يمكن أن تبلغ من البراعة حدّاً لا تعرف معه فارقاً بين السجن والصومعة" ؛ ولهذا السبب فإن مثل هذه العقول قد يسخر الناس منها أو يوقرونها ، ولكن الشاعر يدرج نفسه ضمن هذه العقول عن طريق التهكم ؛ أو أن هذه العقول "بلغت من الهدوء حدّاً تتظاهر معه بأنها لا تعرف الفارق" ، فى ظل عدم ارتباط قديسى كان يمكن أن يدخل السرور إلى نفس جورج هربرت George Herbert .

كل هذه المعانى لا تعدو أن تكون مجرد معانٍ إضافية طفيفة أو ملاحظات جمالية؛ لأن المعنى الرئيسى شجاع بما فيه الكفاية ويجرى توصيله بحيوية تكفى لوقوفه وحيداً مستقلاً ؛ وعليه ، إذا ما عاودنا النظر إلى الكلمة that ، نجد أنها قد تشير قبل كل شيء إلى الجدران walls والقضبان bars كما يمكن جذبها أيضاً إلى صيغة المفرد بحكم مجاورة كلمة الصومعة hermitage لها .

سوف أختتم الجزء المعتدل من ضرب الغموض السابع بأشد أشكال النفى المتفسخ العقلانى احتمالاً ، ذلك الشكل الذى يضع فى ذهنك شيئاً فى حين إنه يقول لك إن هذا الشيء ليس جزءاً من الصورة . وعليه فإن ما يقوله سوينبرن Swinburne فى المقطوعة التالية :

عندما يتوهج دم أعدائك الرجال
حبة الرمل لا تترطب مطلقاً من البحر . . .
على رمال لم تهزها العاصفة مطلقاً
ولم تبتل من غسل المدود . . . (أحزان)
الأصل الإنجليزى :

When the blood of thy foemen made fervent
... A sand never moist from the main
On sands by the storm never shaken
... Nor wet from the washing of tides
(Dolores.)

لا يعد بدرجة كبيرة تحديداً لرمل الحلبة أو الميدان على اعتبار أن هذا الرمل
يسحب رمل البحر الذى لم يتطرق الشاعر إلى ذكره حتى الآن ، وعن طريق هذه
الوسيلة النفسية البسيطة (الجوقات الإغريقية مغرمة بها تماماً) يستطيع الشاعر إدخال
فكرة مولد فينوس (ربة العشق والجمال عند الإغريق) من البحر ، لنفسه إن لم يكن
للقارئ ، كما يدخل أيضاً مجموعة تداعياته كلها عن الأم الحلوة العظيمة (١٠) Great
Sweet Mother.

أو قد يستعمل هذا الشكل من النفي المتفسخ استعمالاً مباشراً :
... خلف موتها ،

متابعة لصيقة خطوة بخطوة ، لم يركب بعد
على حصانه الشاحب . . .
(الفريوس المفقود ، الكتاب العاشر ، ٥٩٠)
الأصل الإنجليزى :

... behind her Death,
Close following pace for pace, not mounted yet
On his pale horse . . Paradise Lost, x.

فى هذه المقطوعة نجد أنه مثلاً يحمل القديسون فى النوافذ مشواةً ، ليست للاستعمال ، وإنما لأننا ننتظر ذلك منهم ، أو مثلاً تخبرنا الصحف أنه لا no تتوافر اليوم أخبار عن آخر حالات القتل وعليه فإن الحصان الشاحب pale horse ورد ذكره نظراً لأن الناس يودون أن نذكرهم بأنه موجود هناك أحياناً .

هناك شكل آخر من أشكال النفى الشكسبيرى فى واحدة من أغنيات أوفيليا Ophelia، يتمثل فى كلمة واحدة لا علاقة بحد ذاتها ، تدعم صدئ شعورى خافت ولكنه محكم ؛ هذا الصدئ ، يتحول بالنسبة للأذن الصاغية الواعية ، إلى غموض كامل ؛ ويلف من حوله ، فى لحظة ، بنية المسرحية كلها .

أوفيليا : ملابسه بيضاء مثل ثلج الجبل

الملكة : وأسفاه أنظر هنا يا سيدي .

أوفيليا : مزخرف بزهور حلوة :

التي استتُزِفَ بكاؤها ولم تذهب إلى القبر ،

بزخات من الحب الحقيقي .

(هاملت ، الفصل الرابع ، المشهد الخامس)

الأصل الإنجليزى :

OPH. White his Shrow'd as the Mountaine Snow.

QUE. Alas looke heere my Lord.

OPH. Larded with sweet flowers:

Which bewept to the grave did not go,

With true-love showres. (Hamlet, IV. v.)

واضح أن ألكسندر بوب Pope كان على حق عندما تخطى عن أداة النفى not من وجهة نظر أن الأغنية تعد منفصلة عن المسرحية (١١) . الكلمة which (الذى / التى) قد تشير إلى shroud (ملابس) أو snow (الثلج) أو إلى flowers (زهور) ؛ وعلى أية حال ، فإن العبارة زخات الحب الحقيقي true-love showers تحتوى على استعارة

تربط بين الكلمات الثلاث . مواقف الزهور flowers والجثمان يمكن أن تكون موازية أو مقابلة (معاكسة) للحرزاء mourners ؛ وقد تكون الزهور flowers، إذا ما كانت ندية ، أو الحرزاء من البشر ، هم الذين يبكون weep، أو لا يبكون على الجثمان .

من السهل علينا أن ننسى موقف أوفيليا Ophelia، ونحس أنها شخصية حلوة متعاطفة ، وأن مسألة إصابتها بالجنون تعد مسألة طبيعية إلى حد ما . لقد قيل لها إن حبيبها أصيب بالجنون لأنها أطاعت والدها ؛ لقد هجرها حبيبها بالفعل لاعتنا إياها ، ومن المؤكد أنه قتل والدها ، غير مبال .

الكفن shrow'd عندئذ ، يكون أبيض white لأنه يغطي إنساناً نبيلًا وقيمًا لديها لأن الكفن سرعان ما ستيلطخ بالفساد ؛ إن الكفن يتلألأ في ذهنها . أداة النفي not قد تنفى الذهاب going أو البكاء weeping. والأذن قد تتوقع للعبارة did go أن يكون معناها أن الطبيعة كلها بكّت بولونيوس Polonius؛ أو أن يصبح معنى العبارة did not go دفن في تكتم interred in hugger-mugger (يحتمل بدون كفن) ؛ أو أن العبارة did go تعنى أن بولونيوس قد مات ودفن ؛ أو أن العبارة did not go يمكن أن تعنى ، سواء بكى هاملت بولونيوس أم لا ، أنه دخل أم لا إلى الرواق الذى كان بولونيوس ينزل فيه بسلام safely stowed؛ أو أن العبارة did go قد تعنى أن هاملت قد مات بالنسبة لها ، وأنها تحس أنه لا بد أن يكون قد مات فعلاً وأنها يتعين عليها أن تبكيه وأنه ذاهب going إلى إنجلترا مخاطراً بحياته ؛ أو أن العبارة did not go قد تعنى أنه لم يمت بحق وأنها ينبغى ألا تبكى إنساناً لا يزال حياً وأساء إليها (لم تكن نهاية حبهما وفاة هاملت وإنما قتله لأبيها) ، وأنه سوف going يعود سالمًا من إنجلترا . بوسع أوفيليا Ophelia أن تغير الأغنية من خلال صدى من أصداء كراهية حبيبها للجنس البشرى ، من خلال شعور مفاده أن الزهور flowers ينبغى ألا تخطط بالجثث ، إن الزهور المقطوفة ما هى إلا أشياء وضعت على نعش يتعين بحق أن نحزن عليه بالرغم من أنها ليست not كذلك . أو قد يكون الرجل الميت فى الأغنية هو والدها هاملت ، حتى يتحول المشهد كله إلى شكل من أشكال الهجاء الموجه للملكة . وأنا يتعين على هنا أن أتناول المشهد باعتبار أنه كله يلح على هذه النقطة .

الشاعر يستعمل أوفيليا ، وهى فى نوبة جنونها ، ليشير بها إلى تواريخ شخصيات أخرى مثلما يشير إليها هى نفسها ، لكونها شخصية ملهمة ، أو لأنها

صدى من أصداء المسرحية . وترتيباً على ذلك ، فإن التهكم من الملكة ليس المقصود منه مثلاً هو فى ذهن أوفيليا ؛ إنه فى بعض أجزائه يعد تهكماً درامياً مستقلاً وفى البعض الآخر وسيلة تطلعنا على ذهن الملكة المذنب ، "الملوء حقداً أسود" تبدو له كل لعبة مقدمة لنقيصة كبيرة . إن الملكة تبدأ هذا المشهد وهى ترفض الكلام مع أوفيليا ، ومع ذلك نجد أوفيليا تدخل بوقار ، بوصفها سفيرة تحمل خبراً أو على شكل اتهام تهكمى .

(تدخل أوفيليا مشتتة .)

أوفيليا . أين جلالة الدانمارك الجميلة ؟

الأصل الإنجليزى :

(Enter OPHELIA distracted.)

OPH. Where is the beauteous Majesty of Denmark ?

قد يكون هناك معنى من قبيل المعنى الذى أوضحه هاملت ؛ "أين الكرامة المختفية لعالم أصابه العفن ؟" ؛ ومع ذلك نجد أوفيليا تخرج بنفس الاحترام (١٢) .

أوفيليا . كيف لى أن أعرف حبك الحقيقى من أى حب آخر ؟

بقبعته الكوكلية (١٢) وعكازته ، وصندله المتثقل .

الأصل الإنجليزى :

OPH. How should I your true love know from another

One?

By his Cockle hat and staffe, and his Sandal shoone.

كيف لى أن أعرف - من من أزواجك هو حبك الحقيقى ، يا من تهرب منى حقيقتها ، من هى الحج الحقيقى لفضل خليلته ، أهو الشبح المقدر له أن يسير فى الأرض فترة من الزمن ، أم الملك الثمل الذى خسر راحة باله على يكسبك ، أم هو ابنك الحبيب الذى أوفدته منى فى التو إلى حتفه فى إنجلترا ؟

الملكة . وأسفاه أيتها السيدة الحلوة ؛ ما الذى تعنيه هذه الأغنية ؟

أوفيليا . ماذا تقولين ؟ لا ، أنت تُعَيِّنِي الضحية .
لقد مات ورحل ياسيديتي ، لقد مات ورحل ،
عند رأسه مرج له خضرة العشب ، وعند عقبه حجر .
الأصل الإنجليزي :

QUE. Alas sweet Lady; what imports this Song ?

OPH. Say you? Nay, pray you marke.

He is dead and gone Lady, he is dead and gone,

At his head a grass-greene Turfe, at his heeles a stone.

"أنت تُعَيِّنِي الضحية ؛ الإنسان الذي قتلتيه بالفعل كان إنساناً مخلصاً ، ولن
يبقيه المرج الأخضر ولا الحجر عند الأسفل . وأن والدي my father الميت ، وليس
هاملت ، هو الذي أحبنى حباً حقيقياً ."

(يدخل الملك :

إن من يسير الآن ، وليس الشبح ، هو الحب الحقيقي للملكة .

الملكة لا ولكن أوفيليا .

أوفيليا : أنت تُعَيِّنِي الضحية ؛

الأصل الإنجليزي :

QUE. Nay but Ophelia.

OPH. Pray you marke;

ثم تتغنى أوفيليا بعد ذلك بالأغنية التي سبق الاقتباس منها . من وجهة النظر هذه
يمكن أن يكون الشبح صاحب الكفن shrow'd ناصع البياض white وأن العبارة
أنظري هنا look here التي قالتها الملكة تعيد إلى أذهاننا : أنظري هنا ، إلى هذه
الصورة وإلى هذا " . وطالما أن هاملت العجوز قد ذهب إلى القبر فإنه لم يذهب دون أن
يبكيه أحد did not go unwept ، ولكنه ذهب إلى القبر وقد بكته ملكته زيفاً وخداعاً ،
ويجوز أيضاً أن يكون قد ذهب إلى القبر دون أن تبكيه الزهور unwept by flowers

بدون موافقة الطبيعة ، من منظور أنه مات قبل أن يعترف حتى يتحلل من خطاياہ ؛
وطالما أنه لم يذهب إلى القبر did not go to the grave فقد جاب الأرض ومن ثم تسبب
في البكاء weeping.

ومع ذلك فأنا لست متأكدًا إن كان ذلك يعد مثالاً كاملاً على الضرب السابع من
الغموض . هناك مضامين كثيرة جداً ، كلها بعيدة إلى حد ما ، يصعب أن يتصادم
معها زوج من التقابلات ؛ ويتعين علينا التمييز بين مجرد ثراء العلاقة الخاصة بالخلفية
(الضرب الأول من الغموض) ، مجرد اضطراب التفاصيل الموحدة في عمل واحد من
أعمال الإحساس أو الإدراك (الضرب الرابع إلى السادس) والدافع إلى إيراد
"المتقابلين اللذين حددهما السياق" بصورة مؤكدة ؛ لكل هذا فإن أوفيليا المسكينة ،
وهي تعاني إرهاباً تحطيمها ، يصعب عليها أن تتقدم بأي زعم . لقد أوردت المثال هنا
على إنه استعمال واضح ومحدد من استعمالات النقي ؛ ولو أدخلناه ضمن الفصل
الأول لجاء منسجماً تماماً مع التهكمات الدرامية .

استعمل الشاعر كيتس Keats أشكال الغموض التي من هذا القبيل، ليوصل بها،
في أغلب الأحيان ، تحلل الخبرة المعتادة إلى كثافة من الشعور . وهذا لا يتطلب
التركيز عليه في أي شكل من أشكال الغموض .

دع النبيذ الثري يغلي داخل الكأس

بارداً مثل بئر ييبق

الأصل الإنجليزي :

Let the rich wine within the goblet boil

Cold as a bubbling well

هذا مثال جيد على ما أقصده ؛ فالتقابل الموجود هنا بين الطقس البارد وحرارة
العاطفة التي لا تنسى مطلقاً طوال أمسية القديسة أجنيس St. Agnes" Eve . إنه
"الاحترار الحمي المفاجئ والتبريد الحمي المفاجئ" . هذا الشكل نفسه يجدر بنا أن
نلاحظه بصورة مفصلة عندما نجده في قصيدة أنشودة للحزن Ode to Melancholy
يربط بين مشاعر الفرح والأسف إلى أن ترتبط جميعها في شكل من أشكال الجنسية .

لا ، لا : لا تذهب إلى ليدي ، ولا تلتفت

إلى سم الذئب ، محكم الجذر ، من أجل نبيذه السام :
ولا تعاني من حتمية تقبيل جبهتك الشاحبة
من كرمة بروسريابين الياقوتية التي لها ظل الليل ؛
لا تصنع مسبحتك من حبوب الطقسوس
لا تدع الخنفسة ولا عثة الموت تكونا
روحك الحزينة ، ولا البومة الماكرة
شريكاً في غموضات أسفك ؛
لأن الظل بالظل يأتي مع نعاس كثير ،
ويصيب قلق الروح (٤١) اليقظ بالكآبة
الأصل الإنجليزى :

No, no: go not to Lethe, neither twist
Wolf's-bane, unrooted, for its poisonous wine:
Nor suffer thy pale forehead to be kissed
By nightshade, ruby grape of Proserpine;
Make not your rosary of yewberries,
Nor let the beetle nor the death-moth be
Your mournful Psyche, nor the downy owl
A partner in your sorrow's mysteries;
For shade to shade will come too drowsily,
And dull the wakeful anguish of the soul.

يتحتم علينا أن نتمتع بالنعمة التعليمية لهذه المقطوعة التي تعد من المختارات
الرائعة ؛ إنها عبارة عن باروديا ، بحكم التناقض ، للنصيحة الحكيمة التي تصدر عن
الأعمام . "بطبيعة الحال ، إن الألم هو ما نرغب فيه جميعاً ، وأنا على يقين أنى أود لك
أن تكون تعيشاً جداً . ولكنك ، يا بنى ، إذا حاولت انتهاز الفرصة قبل أن يؤون الأوان ،
فيجب عليك أن تنتظر النتائج ؛ سيكون من الصعب أن تصاب بأذى على الإطلاق" .

" لا تترك نفسك للحزن ، افرح كما يجب أن يكون الفرح ، وإلا ضاعت منك
المشاعر الأولية للملنخوليا . لا تفكر يوماً في النسيان ، وإلا ضاع منك ألمه . لا تحقق
الموت ، وإلا فلن تستطيع البقاء على قيد الحياة في ظله . تذوق أحاسيس الموت
والمملنخوليا والنسيان كاملة في أحد لحظاتها" . لقد لجأت لنثر الأبيات إشباعاً لمتعنى
الخاص ؛ وليس من الضروري على أن أصر وألح على تقابلية الروائع المرضية التي في
هذه المقدمة .

تشتمل الأفكار المتقابلة في هذه القصيدة على الموت والعمل الجنسي ، هذا
الثنائى الذى يتعين على أن أورد عنه المزيد من الأمثلة ؛ ربما كان ثنائى الألم واللذة
صورة أكثر اعتدالاً# من صور هذا الثنائى ، مفهوم أن المرأة عشيقة وأم فى آن واحد
، إنها ملطفة ومثيرة فى آن ، وأن الإنسان يجب أن يتسودها ، وأن الإنسان يجب أن
يستسلم لها ؛ الرغبة المفاجئة فى خلود الشهرة وفى لا مسئولية النسيان ؛ فهم الجمال
المثالى على أنه حسى ؛ وفهم الجمال السرمدى على أنه زائل ولا يدوم . إن اكتمال
شكل المراثية ، وتلقائية عبارتها ، تكمن فى الحقيقة التى مفادها أن كل هذه الأمور
إنما جرى تجميعها فى تناقض واحد يوحد بين الحزن والفرح . إن علماء السيرة
الذاتية الذين يحاولون أن يستنبطوا من حياة كيتس Keats الطريقة التى مكنته من
الإتيان بهذه الأفكار ، يفيد منهم الناس فائدة كبيرة فى هذا الصدد ، ولكن لا طائل من
اللجوء إلى هؤلاء العلماء استهدافاً لتفسير الأسباب التى تجعل هذه القصيدة مفهومة
وواضحة ومحط إعجاب الكون كله ، من الواضح أن هذه الثنائيات التقابلية ، التى
أوردها الشاعر بطريقة صحيحة ، هى التى تروق مباشرة لعادات الذهن المعتادة .

ولكن عندما يتوجب أن تحل نوبة الحزن ،

فجأة من السماء مثل سحابة باكية ،

التي تغير الزهور منحنية الرأس جميعها ،

وتخفي التل الأخضر في كفن من أكفان إبريل ؛

But when the melancholy fit shall fall"

Sudden from Heaven like a weeping cloud,

That fosters the droop-headed flowers all,

And hides the green hill in an April shroud;

البكاء weeping ينتج زهور الفرح التي هي بحد ذاتها مليئة بالأسف ؛ التل الأخضر hill is green باعتباره شاباً ، ومتجدداً ومتوثباً ، أو بفعل الزمن هو عبارة عن ثرى خصب وجيولوجيا . إبريل April يعد مطيراً كما يعد جزءاً أيضاً من فصل الربيع؛ وكلمة الكفن shroud توقع للموت الذي له طاقته وجماله الخاص ، فالموت هنا إما أن يكون هو نفسه حقيقة أن التل hill العجوز يختبئ تحت الخضرة green، أو أنه هو نفسه الضباب الرمادي ، رمادية المطر المتساقط ، الذي يحيى خضرة النبات .

ثم أتخم زهرة الصباح بأسفك ،

أو على قوس قزح الموجة الرملية المالحة ،

أو على ثراء أعواد الفاونيا التي تعم الأرض .

الأصل الإنجليزي :

Then glut thy sorrow on a morning rose,

Or on the rainbow of the salt sand wave,

Or on the wealth of globed peonies.

المعنى هنا إما أن يكون : "أطلق العنان للأسف ، أمام فناء الجمال ، " أو "أهزم الأسف عن طريق الإفراط المفاجئ وحوله إلى مرح ، عندما يحتد الإحساس" . الكلمة Morning (صباح) موازية للكلمة April (إبريل) ، كما تصنع تورية مع الكلمة mourn-ing (حداد) ؛ أما الزهور فهي تمثل على الفور أكثر أشكال الجمال تيسراً، والتي تتيسر أيضاً للعشيقة mistress القاسية .

أو إن كانت عشيقتك تكشف عن شيء من الغضب الثري

أسجن يدها الناعمة ، ودعها تهذي ،

وتغذي عميقاً ، عميقاً على عينيها اللتين لا مثيل لهما .

هي تسكن مع الجمال ، الجمال الذي لا بد أن يموت

والمرح ، الذي يده يوماً على شفثيه ،
يقول وداعاً ، واللذة المؤلمة القريبة ،
تتحول إلى سم بينما يرشف فم النحلة
نعم ، في معبد السرور ذاته
يقيم الحزن المقنع ذاته محرابه الجليل .
الأصل الإنجليزى :

Or if thy mistress some rich anger shows
Imprison her soft hand, and let her rave,
And feed deep, deep upon her peerless eyes.

She dwells with Beauty, Beauty that must die,
And Joy, whose hand is ever at his lips,
Bidding adieu, and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee-mouth sips;
Aye, in the very Temple of Delight
Veiled Melancholy hath her sovran shrine.

هى she منذ البداية عائدة على عشيقتك thy mistress حتى يتسنى لضمير
المفردة الغائبة أن يمثل درجة من الفرح Joy، أيا كان تلاشيهِ ؛ ولكن إذا ما تناولنا
المقطوعة كلها ككل واحد نجد أن الضمير هى she يصبح عائداً على الحزن
المقنع veiled melancholy نفسه ؛ مقنع veiled مثل أرملة أو أنه يرفع منديلاً إشارة
إلى الأسف والندم ، أو مقنع veiled، كما لو كان ثلاً تحت خضرتَه green، لأنه فرح Joy
منذ الوهلة الأولى . الكلمة very والكلمة sovran بما لهما من سمة التمييز والتغلب على
الإساءة العارضة من جانب القارئ ، تصران الآن على أن هذا النوع الجديد من
الفرح Joy هو فى بعض أجزائه مزيج من الفرح Joy والحزن melancholy الكلمة sov-
ran إما تعنى أن الحزن هنا أعمق أو هذا الإنتاج الجديد هو النوع الجديد المرضى
(والجذاب) من الحزن ؛ وهى مقنعة veiled نظراً لأنه لا يمكن العثور على الفرح Joy
الحقيقى إلا فى سر تكافؤ الضدين فيها .

برغم أنه لم يره أحد سواه ذلك الذي لسانه الحاد
يستطيع تفجير كرمة الفرح في مواجهة نوقه الرفيع ؛
الأصل الإنجليزى :

Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst joy"s grape against his palate fine;

"بوسعه أن يفجر التمييز بين المتقابلين ؛ بوسعه اكتشاف الحزن المتفاخر المتشبع
الذى هو من حق أولئك الذين أتموا نشاطا وحققوا فرحاً" .

ستنوق روحه حزن قوتها
وستكون معلقة بين تذكاراتها السحابية .
الأصل الإنجليزى :

His soul shall taste the sadness of her might
And be among her cloudy trophies hung.

لو أخذنا الأسى sadness هنا على أنه خاصية من خصائص الحزن melancholy فقط ، وهذا هو ما تلح عليه القراءة غير الغامضة ، ينتج عندنا حشو يستحيل على أى مقدار من الوهم التاريخى إزالته أو تبديده وجعله معقولاً ؛ ومع أن الحزن melancholy يعنى كلا من بيرتون Burton وهاملت Hamlet ومع أن الأسى sadness يعنى الجدة ، فإنه يظل مثل باروديا كوليردج Coleridge:

حزيناً جداً ومستاء ؛ أه أحسُ حزنًا شديدًا
الأصل الإنجليزى :

So sad and miff; oh I feel very sad.

لقد أصبح الضمير she (هى) المفرد الغائب المؤنث هو نفسه الفرح joy والحزن melancholy كما يعود أيضاً على العشيقة mistress الجميلة التى تهذى من حين لآخر ؛ إن عظمة البيت التى لا يرقى إليها شك تجىء من أن كل إنسان يأخذ هذا البيت قاعدة مسلماً بها .

تذكراتها her trophies (كلها شاحبة شحوب الموت) سحابية Cloudy لأنها باهتة وخافتة بفعل حدة الطابع المميز لهذا المزج أو لأن هذه التذكارات ميتة بالفعل ، أو لأنها لا يمكن نسخها أو إلغاؤها لأنها محفوظة في الشُّعْر . وهذه التذكارات معلقة hung نظراً لأن البحارة عندما ينجون من حوادث تحطم السفن يعلقون هدايا نذرية اعترافاً بالجميل (هوراس ، النشيد الثالث ، المقطع الأول) ، أو لأنه ، بعيداً عن نجاحه في الهرب ، فقد في تلاشى هذا الإنجاز حياته ، استقلاله ، بل وحتى تميزه عنها .

مما لا شك فيه أن معظم الناس يقرون بأن هذه هي الطريقة التي كان كيتس Keats يحصل بها على تأثيراته ، غير أن الكلمات ليست غامضة هنا بشكل واضح والسبب في ذلك ، أنه خلال الثراء العام للكتابة ، يمكن نشر المعاني المراقبة بين كل هذه الكلمات ، بواقع معنى واحد لكل كلمة .

لقد أوردت في بداية هذا الفصل إشارات إلى فرويد ؛ وهذا المثال الأخير يمكن أن يوضح كيف أن ذلك الذي نقبله على أنه شعر مفهوم يمكن أن يكون تداعياً من تداعيات المتقابلات (المعكوسات) التي يمكن أن تهم المحلل النفسي . وعلى كل حال ، فمن الواضح في مرثية كيتس أن المتقابلات مستعملة على نحو أكبر مما يجعلها تهم المحلل النفسي ؛ وفي الأمثلة التي سأوردها لاحقاً من كراشو Crashaw سيكون اهتمام المحلل النفسي أكثر وضوحاً من الاهتمام بطريقة استعمال المتقابلات . وشعر كراشو يكون له في معظم الأحيان تفسيران ، أحدهما ديني والآخر جنسي ؛ موقفان يعتمد عليهما كراشو في التصوير والتفاصيل . ولكن هل هذه الثنائية both هي السياق الذي يحدد المتقابلين ، أم أنه يستعمل أحد المتقابلين بوصفه استعارة للمتقابل الآخر ، وبذلك يصبح الغموض من الضرب الأول ، أم أنه يستعمل المقابلين بوصف كل منهما استعارة للآخر ، وبذلك يكون الغموض من الضرب الثالث ؟ ترى هل يخدعنا في كل متقابل من المتقابلين ، أم إنه يقوم بمجرد صناعة قصيدة (منفصلة عن الحياة) من هذين المتقابلين ؟ هل يلجأ إلى التعميم من واقع نوعين من الخبرة ، أم إنه يعثر على حد ضيق من حدود الخبرة هو الذي يجمع بين الاثنين ؟ هذه الأسئلة لا يمكن أن يجاب عنها إلا من خلال قصائد بعينها ، ثم بعد ذلك باهتمام وتفصيل أكثر من خلال الموقف الذي يأخذه الشاعر . وتأسيساً على هذا ، فأنا أدرج قصيدة أعطيت الأمل

ساعة من عندي I gave to Hope a watch of mine ، التي كتبها هيربرت ، ضمن الضرب الثالث من الغموض ، والسبب في ذلك أن هذه القصيدة تنطبق عليها مغازلة كل من الرب والعشيقة كما تضع هذه القصيدة هذين الشكليين من أشكال الخبرة جنباً إلى جنب ، ظناً منها أنهما مختلفان ، ولكنها لا تفكر فيهما بطريقة مختلفة (صفحة ١١٨ من الأصل الإنجليزي للكتاب .) ثمة مثال آخر أخذته من كراشو عن الموضوع نفسه وتناولته بطريقة رشيقة ولكنها تافهة نسبياً . وعلى كل حال ، فإن كراشو عندما لا يكون ألعياً بشكل مباشر فيما يتعلق بهذا الموضوع فإن الموقف يصبح أكثر تعقيداً وتشابكاً . وبرغم أن كراشو يضع نوعي الخبرة جنباً إلى جنب ويتحدث عنهما فإنهما يظلان مختلفين بقدر المستطاع ؛ نوع خير والآخر شرير ؛ و السياق هنا مفاده أن قديسة يجرى الإعجاب بها هنا لطهارتها ، كما أن الاستعارات التي تدور من حولها في هذا السياق ليست سوى إشارات مقنعة إلى التساقد أو الجماع . المقطوعة التي من هذا القبيل يتعين إدراجها ضمن الضرب السابع من ضروب الغموض ، نظراً لأن السياق يحدد الموقفين على أنهما متقابلان ؛ حكمان متناقضان يجرى جمعهما معاً والسماح لهما بالتصالح فيما بينهما ، حتى يتسنى لهما تعليم حدود مختلفة ، والعثور على مستوى خاص لهما في الذهن .

قصيدة ترنيمة لاسم وشرف القديسة تريزا العجيبة ؛ هذه القصيدة العظيمة يسهل تفسيرها تفسيراً بريئاً إلى حد أنني لست بحاجة إلى أن أقتبس منها سوى بعض المقطوعات التي أوضح بها هذه النقطة .

لم تتعهد قط بأن تعرف

ذلك الذي يتعين على الموت أن يفعله مع الحب ؛

ولم تفهم مطلقاً حتى الآن ،

لماذا يحتم الكشف عن الحب إهدار الدم ،

ومع أنها لا تستطيع أن تقول لك السبب ،

فبوسعها أن تحب وبوسعها أن تموت ،

يندر أن يكون لديها دم كافٍ يجعل

السيف المذنب يحمّر خجلًا من أجْلِها ؛

إلا أن لها قلباً يتجاسر على أن يثبت
وهن قوة الموت عن قوة الحب .

... إنها تتنفس النار كلها
صدرها الضعيف يبتعد برغبة قوية
في ما قد تسعى إليه برغبات غير مثمرة
بين قبلات أمها .
الأصل الإنجليزى :

She never undertook to know
What death with love should have to do;
Nor has she e'er yet understood
Why to show love, she should shed blood,
Yet though she cannot tell you why,
She can Love, and she can DY.
Scarce has she Blood enough to make
A guilty sword blush for her sake;
Yet has she a HEART dares hope to prove
How much less strong is DEATH than LOVE.

... she breathes all fire;
Her weak breast heaves with strong desire
Of what she may with fruitless wishes
Seek for amongst her mother's kisses.

أنا لا أقول إن هذا غموض ؛ وإنما هذه استعارة تصريحية المسيح فيها زوج لها .
ولكن تناول الاستعارة يتولد عنه خليط عجيب من الشعور .

... يد لا رفعة فيها لها سلطة التسابق
مع صندوق صدرك الطاهر ، والكشف عن
روح حلوة محفوظة هناك ، أه لا ؛
السماء الحكيمة لن تقبلها كذلك مطلقاً .
أنت ضحية الحب ؛ ولا بد أن تموتي
موتاً أكثر صوفية وسمواً
مأله هو الخنجر الذي يجب أن يحدث الموت
هو الذي ستذوق طعنته نفسك الأجوف

أه كم ستشكين مراراً
من الألم الطوالمبهم .
من المبايع التي لا تطاق ؛
من موت ، من يموت فيه
يحب موته ، ويموت من جديد
ويظل إلى الأبد قتيلاً من هذا القبيل .
ويعيش ويموت ؛ ولا يعرف سبباً
للحياة ، ولكنه على هذه الشاكلة قد لا يرحل طلباً للموت .
الأصل الإنجليزى :

.. some base hand have power to race
Thy Brest"s chast cabinet, and uncase
A soul kept there so sweet, O no;
Wise Heaven will never have it so.
THOU art love"s victime; and must dy
... A death more mystical and high

His is the DART must make the DEATH
Whose stroke shall taste thy hallowed breath

O how oft shalt thou complain
Of a sweet and subtle PAIN.
Of intolerable JOYES;
Of a DEATH, in which who dyes
Loves his death, and dyes again.
And would for ever be so slain.
And lives, and dyes; and knowes not why
To live, But that he thus may never leave to DY.

أه ، أنت يا ابنة الرغبات الشجاعة الباسلة ؛ إن بوسعنا هنا أن نضفي أصدقاء
امتداح الشاعر على البطلة (١٥) وثناؤه عليها ، عليه هو نفسه . كم يصعب علينا أن
نباعد بين هذه المجموعة من الرموز وبين مجموعة أخرى لا تقل عنها سحراً استعملها
دريدن Dryden بعد أقل من ثلاثين عاماً :

الشاب ، رغم أنه في عجلة ،
ويلفظ آخر أنفاسه

ومات موتاً بطيئاً في شفقة ، بينما ماتت هي موتاً أسرع ،
إلى أن صاحت في النهاية ، الآن ، يا عزيزي ، دعنا نرحل،
مت الآن ، يا حبيبي الكسوس ، وسأمت أنا أيضاً .

(الزواج طبقاً لآخر صيغة .)
الأصل الإنجليزي :

The Youth, though in haste,
And breathing his last,
In pity died slowly, while she died more fast,
Till at length she cried, Now, my dear, now let us go,

Now die, my Alexis, and I will die too.

(Marriage a` la Mode.)

قد تظن أنى مجرد خبيث فى هذه المجموعة ؛ أحاول تلويث الفكرة المقدسة بتحويلها إلى نكتة قذرة . غير أن منظومتى الفكرة ليستا متشابهتين إلى هذا الحد ؛ من المؤكد أن كراشو Crashaw تصور سعادة القديسين على أنها تشبه إلى حد بعيد جداً السعادة التى لم يستطع الحصول عليها بدون خطيئة على الأرض ؛ ومن المؤكد أن هذا كان بمثابة إمداد له بالطاقة وخلص فضيلته من المعنى البيوريتانى للعار والخجل . وبنفس الطريقة يقوم دريدن Dryden بإدخال موقف حقيقى ومباشر من الجنسية فى علاقة مع الأسلوب البطولى لمسرحياته الجادة ، التى يموت الناس فيها بحق من أجل بعضهم بعضاً عن طيب خاطر وبيسر وسهولة ؛ يضاف إلى ذلك أن الآراء المتناقضة التى عن الحياة فى هذه الأغنية مترابطة بطريقة لا تقل غرابة ، فى المسرحية التى كتبت من أجلها . الواقع أن المغزى الرئيسى لهذه الأغنية هو أن تبدو فكهة وظريفة ؛ ودريدن يستعمل الاستعارة هنا ، فى المقام الأول ، باعتبارها خرقة من خرق الاحتشام وليسخر بها من الباطنية . ومع ذلك فإن الاستعارة هنا هى من قبيل تلك المقارنات المتبادلة التى تفيد الطرفين ؛ إذ تضيفى الكرامة على العمل الطبيعى ، وتضيفى الرقة ونوعاً من التلقائية على العمل البطولى . أو إن جاز لنا أن ننظر إلى الاستعارة على أنها مجرد مقارنة بسيطة ، بوصف ذلك صنفاً من الشعور العام (من قبيل ذلك الشعور الذى يعد أكثر واقعية فى ما كتبه من مأس) فإننا نجد أن دريدن يضيفى على الفاعل احتراماً هو أساس فرحه ومرحه ؛ إن النكتة هنا موجهة ضد النفاق البشرى وليست ضد المشاعر الإنسانية ؛ وقبل كل شيء ، ليس هناك أى إحياء إلى أنهما كانا لا يمكن لهما أن يموت كل منهما فى سبيل الآخر ؛ يضاف إلى ذلك أن الشعور الناتج عن ذلك أقوى من شعور الألمعية ، الرحمة ، والوقاحة هو عنصر مثير للشفقة لا يبتعد كثيراً عن الإحساس المسيحى المركزى . "اللذة مجهدة ومتلاشية qu'elle est triste, la jeunesse لا شيء يُقوّم أكثر من التحمل المتبادل ؛ كما أن مسألة أن نكون سعداء ، حتى فى ظل أشد الظروف موأاة لذلك ، تعد أشق وأصعب مما يتخيله أى إنسان" .

ما زلت أتحدث كما لو كان كراشو يعتقد بحق أن سعادة القديسين كانت تشبه سعادة الجنسنيين ، ولكن ، هذا بطبيعة الحال ، تبسيط ما له من تبسيط ؛ إن ما نعرفه

فقط هو أنه يحس ويكتب كما لو كان الأمر كذلك . ويتعين علينا ، إن أردنا أن نفهم استعمال اللغة بالصورة التي هي عليه هنا ، أن نفهم ليس فحسب ذلك الذي يجرى وصفه وإنما أيضاً ماهية المصطلحات التي يستعملها المتكلم لوصف ذلك الموصوف ؛ كما يجب أن نفهم أيضاً الأساس الخبراني الذي يجرى في ضوءه تصور ذلك الموصوف . ولا يتعين علينا القول بأن كراشو وصف شكلاً حسيّاً من الأشكال الباطنية mysticism، إذ أن ما فعله هو ليس سوى اقتناعه باستعمال مصطلحات جنسية لوصف خبراته الباطنية ؛ والسبب في ذلك أن هذه المصطلحات كانت أفضل المصطلحات التي توفر عليها . قد تقول عندئذ إن استعمال الاستعارة على هذا النحو ليس استعمالاً غامضاً على الإطلاق ، ولكنه ، يقيناً ، يشبه الغموض بطريقة عجيبة ؛ بعض من يظنون أن هذه القصيدة قصيدة جيدة يقرؤونها بطريقة مختلفة عن أولئك الذين قد يتفقون معهم (١٦) . ومسألة إيجاد المبررات للحقيقة التي مفادها أن شخصاً بعينه يستطيع قراءة هذه القصيدة بأية طريقة خاصة أخرى ، وأن مثل هذا الشخص يسمح بأية تسوية خاصة للحدود بين الحكمين المتقابلين ، مثل هذه المسألة تحتم علينا أن نعرف الكثير عن مثل هذا الشخص . الواقع أن طريقة عيش الإنسان بهذه المتقابلات المتصورة هي أهم شيء في تكوينه ؛ إن الطريقة التي نستطيع بها إيراد المتقابلات استهدافاً لإرضاء تشكيلة كبيرة من البشر ، من أجل عدد كبير من درجات التفسير ، هي أهم شيء فيما يتعلق بالتواصل بين الفنون . وهذه الطريقة هي التي بررت لي استعمال هاتين المقطوعتين الغريبتين باعتبارهما ذروة .

الواقع أننا نحس إزاء الكثير من شعر كراشو أنه ليس بحد ذاته غامضاً غموضاً خاصاً وإنما نحس أيضاً أن الأفكار الداخلة في هذا الشعر غير مألوفة تماماً ، كما أنه يستعمل هذه الأفكار في أحكامه بطريقة معقدة تجعل التفكير فيها على أنها غامضة هو أنسب الطرق وأصحها للاقتراب منها وتناولها . القصيدة الإبيجرامية (١٧) التالية، تعد على سبيل المثال ، مباشرة بما فيه الكفاية من وجهة نظرها :

بفرض أنه كان مجنولاً على حلمتيك

يحس جوعك وليس ما يأكل :

سيحصل على حلمته قبل وقت طويل (حلمة دامية)

وهنا ينبغي على الأم أن ترضع الابن

(الاصحاح الحادي عشر من انجيل لوقا . ليبارك الرب الحلمات التي رضعتها)
الأصل الإنجليزى :

Suppose he had been Tabled at thy Teates,

Thy hunger feeles not what he eates:

Hee"I have his Teat e'er long (a bloody one)

The Mother then must suck the Son.

(Luke xi., Blessed be the paps that thou hast sucked.)

هذه المقطوعة توضح العلاقة غير الأرضية بأرض المسيح ، وبشيء من الرعب الذى يستثير الإعجاب . التقابل فى هذه المقطوعة يزعم أنه كان زاهداً حتى فى نهدها ، كما أن العبارة يفرض أنه كان suppose he had تعد شبه رافضة للاعتراف بأنه كان طفلاً فى يوم من الأيام ، طفيل وحيوان . الكلمة Tabled قد تعنى أيضاً تعلم taught ، القانون الطبيعى أو اليهودى ؛ هنا يصبح معنى الكلمة suppose أنه لكونه بكرة دائماً فإنه لم يتعلم هذا القانون مطلقاً . الدوبيت الثانى "بدائى" بما فيه الكفاية ؛ إذ بالإمكان إدراج تشكيلة كبيرة من الانحرافات الجنسية ضمن فكرة رضاع حلقة طويلة دامية التى يمكن اعتبارها أيضاً جرحاً عميقاً . فكرة التضحية منحازة هنا إلى كل من غمسيان الحارم ، ملذات الطفولة والهمجية ؛ نحن نتأمل الرب هنا بضحكة وحشية مكتومة ؛ إنه مضطر هنا إلى أن يثمر معبوداً خنثوياً ضخماً فى وميض إعاقاة النظام الإنسانى . هذه النقوش الأفريقية وكذلك الأشكال اللميريكية Limerick الأكثر امتقاعاً تسكن هذا العالم نفسه .

التشبيه البشع فى القرن السابع عشر ، الذى يعد هذا المثال البارز والفريد واحداً من أمثلته ، ينتمى إلى عصر تجميع الغرائب المهمة أكثر منه إلى عصر (القرن الثامن عشر) العلمى وقيوده الخاصة التى وضعها لما يحتمل أن يكون حقيقياً وما يحتمل أن يكون معقولاً إذا ما قيل ؛ كان التشبيه ينتمى إلى عصر كان من الممكن الإقرار فيه بكل أنواع الخيالات الخاصة بالشكل التى هى عليه (١٨). وإذا أردنا أن ندرس ذلك الذى كان يمكن للزمن أن يطلقه على موقف كراشو "العجيب" فى هذه المقطوعة ، فإن ذلك يحتم علينا أن نسترجع ما قاله ذلك الأفلاطونى الشهير الذى فسر للعالم المثقف مسألة أن صدره كانت تفوح منه رائحة البنفسج ، كما يحتم علينا أيضاً استرجاع

الملاحظات التي أبداهها مونتaign عن الموضوع نفسه . إن مجرد مفاجأة بسيطة مفادها أن شيئاً من هذا القبيل لا بد أن يكون قد قيل تضطربنا ، في بعض الأحيان ، إلى البحث عن أشكال الغموض أو إلى أن نصبح واعين لهذه الأشكال ؛ في حين أن الحقيقة هي أن ذلك العصر كان متهماً ببساطة شديدة جداً بالأفكار التي لا تقدم ولا تؤخر التي من قبيل تلك الأفكار التي قد تراود الطفل وتثير الحرج على مائدة الطعام . ومن الإنصاف أن أورد هنا مثلاً آخر من دريدن ، والذي يظهر فيه أكثر براءة وأكثر طفولة عن المثال السابق . (القصيدة بطبيعة الحال من القصائد المبكرة .)
القصيدة عنوانها : عن وفاة اللورد هاستنجس Hastings بسبب مرض الجدري :

بشرات تورمت فخرّاً ، نبتت خلال لحم الصفوف
مثل براعم اللورد ، مغروزة في أنحاء بشرة الليلي .

كل دمل صغير فيه تمزق .

ليرتكب النهوق حتى يندب الأخطا

أم أن هذه المجهيزات أرسلت لتزين بشرته

الصندوق الذي بداخله روح أخرى ؟ .

الأصل الإنجليزي :

Blisters with pride swell'd, which thr' row's flesh did sorout

Like Rose-buds, stuck i' th' Lilly-skin about

Each little Pimple had a tear in it,

... To wail the fault its rising did commit

Or were those gems sent to adorn his Skin

The Cab"net of a richer Soul within ?

هذه المقطوعة تغري الإنسان بالنظر من حوله ، متلماً فحلت مع رباعية الشاعر كراشو ، بحثاً عن ذرائع إضافية ، بعض الأسباب الغريبة التي تعمل عملها ، والتي يمكن أن تجعل الوالدين النادمين يشعرون بالرضا من جراء ذلك ؛ ومع ذلك فإن آلية التحليل يمكن أن تكون لا علاقية هنا ؛ فقد ظن الوالدان أن الأمر كان عجيبياً وحسب ومن ثم كان جميلاً .

هذه التأملات المنظمة لا بد من أخذها بعين اعتبارنا ونحن ندرس الطريقة التي وضع كراشوبها الرباعية التالية في ثنايا ترجمته للقصيدة التي عنوانها : يوم الغضب (١٩) Dies Irae .

دع أحشائك الناعمة الخاصة تدفع

نفسك ؛ وبذلك تفرغ ذلك اليوم .

إن كانت الخطيئة تنتهد ، فإن الحب يصنع .

أهـ قل الكلمة التي ستحيها رحي .

الأصل الإنجليزى :

O let thine own soft bowels pay

Thy self; And so discharge that day.

If sin can sigh, love can forgive.

O say the word my Soul shall live.

هناك شيء ما غريب واضح في فهمهم لمنظومة التضحية ، معنى حقيقى من معانى غرابة دنيا العقل ، يمكن الإحساس به دوماً في باطنيات القرن السابع عشر . وأنا أسم هذه المقطوعة بالغموض ليس من منظور أى شكل من أشكال الإبداعية اللفظية الخاصة بها وإنما لأن هذه المقطوعة تستمد قوتها من منظومة بدائية للأفكار يكون لتوحيد الأشكال المتقابلة فيها (المنقذ والمجرم على سبيل المثال) أهمية خاصة . ويجوز لنا ، بطبيعة الحال أن نقول أيضاً إنه من قبيل الغموض أن نستعمل أية فكرة من الأفكار التي تنطوى على تناقضات أساسية ؛ وفكرة العلاقة نفسها ، فكرة محتملة جداً ؛ غير أن الذى يعينى هنا فقط هو أشكال الغموض ذات الأهمية الأدبية والتي يمكن استشعارها ككل معقد إذا ما حاولنا فهمها .

عبارة ذلك اليوم that day (القيامة) يمكن أن تزعم وجود حرف الجر on (فى) أو أن تكون العبارة نفسها مفعولاً للفعل يفرغ discharge . الفعل discharge (يفرغ) له تشكيلة كبيرة من المعانى المتشابهة تتمركز كلها حول المعنى "يُفرغ" unload ، ومن بين

هذا المعانى يدفع ، يحرم ، يحل ويطرد ؛ وكل هذه الكلمات تعطى معانى مختلفة اختلافاً طفيفاً . ولكن من الواضح أن المعنى الرئيسى الذى تدعمه التورية ، هو "وعليه تفرغ أحشاءك الطرية" ؛ إنه استعمال شجاع لتلك الاستعارة الإنجيلية أو الحقيقة الفسيولوجية ، التى جعلت الأحشاء بمقتضاها نشطة بفعل التعاطف علاوة أيضاً على كونها مكان الحنو والشفقة . ومن الصعب على أن أجد رد فعل واضحاً على ذلك غير أن أقول : "يالها من طرافة ، كلها مادة فرويدية" ؛ ولكن مما لا شك فيه أن هذا الاستعمال ينطوى على خليط شعورى عجيب متكافئ الضدين . وجهة النظر الأبوية فى هذا الموضوع ليست مجرد تعبير غريب أو دخيل ؛ إنما هو تعبير شهير وجاد ؛ ولكن الاستعارة ، بين أناس أكثر منهم تحضراً ورقة تكون مكنية (هى فى العهد الجديد فعلاً تذكّار من تذكّارات اللغة) ، وأن الحقائق التى تقوم عليها الاستعارة إما يجرى تجاهلها وإغفالها أو تعرفها فقط ، كما هى الحال فى الأشعار التى أتى بها سويفت Swift على نمط أشعار التلاميذ ، لتجىء بمثابة ذروة الرعب والخوف من كابوس الآلية الإنسانية . ومع أن كراشو يعمل بلا صعوبة أو تردد فهو يستحضر صراعاً أكثر حدة من الصراع السابق الذى حدث مع دريدن Dryden . اللغة الشعبية تعترف بتوق واحد للأحشاء تجاه شخص بعينه ("أنت نوعية الشخص الذى يمكن للإنسان أن يرسل إليه إشارة الحب بهذه الطريقة") باعتبار أن الإشارة التى من هذا القبيل تبلغ من الازدراء حداً تقلل معه أيضاً من قدر المُحتقِر . تكافؤ الضدين العنيف المتأصل الجذور هذا هو مغزى الفحش الرائع الذى فى قصيدة الدانسياد Dunciad (الكتاب الثانى - ٣٨) التى يقوم فيها جوبيتر ، كبير آلهة الرومان ، بعد أن يتلقى التماسات الإنسانية مع محاكاة ساخرة لرمز الشفقة القديم ، بجعل لا مبالاة الرب مثيرة للاشمئزاز وجعل تبعية الإنسان وخضوعه أمراً لا يطاق .

يبدو أن كراشو يهرب من هذه الصراعات ؛ وربما قصد من غرابة الاستعارة أن يضيف نوعاً من الألمعية والمغزى على التورية التى فى الكلمة discharge (يفرغ) ، ألمعية ومغزى من قبيل ذلك الذى أضفيتها على الضرب الثالث من الغموض ، والذى قلت إنه خاص بالقرن الثامن عشر . ومع ذلك فإن التفسيرين المتقابلين نشيطان فى الشعر ، رغم أن ذلك فى شكل مكنى ؛ فهو ينظر إلى نفسه وكأنه متوحد تماماً مع الرب وخاضع له ، مجعول جزءاً من جسد الرب ، ما دامت هذه الاستعارة أمراً مقبولاً ؛ وإذا كان لنا أن نعتمد على أساليب الحكم الطفولية فإن الأمر يصبح هنا حالة من حالات الوضاعة

يألفه التطرف إن هو عاد إلى هذه الصراعات . "اصفح عني بشفقة كما لو كانت لك أنت ؛ واعتبرني مجرد جزء من القبيلة التي توحدت أنت معها" .

كنت إلى حد الآن أنظر إلى هذا الثنائى المتقابل على أنه طارئ إلى حد ما ، على اعتبار أن ذلك أمر تاريخي خاص بالصراع بين الاستعارتين . وعلى كل حال ، فإن فرويد ينظر إلى هذا الثنائى باعتباره وحدة طبيعية ، باعتبار أن ذلك صراع متأصل فى الطفل بين لذة طفولية فى التخوط والحاجة إلى تعلم المزيد من لذات الكبار . وإذا ما سلمنا فى الصراع الذى من هذا القبيل بأن متقابليه سوف يوحى كل منهما دوماً بالآخر فإن المعنى يصبح على النحو التالى : "لا بد أن أدفع للرب بأقيم شئ يتوافر لدى ؛ ومن ثم لا بد أن أدفع للرب بالغائط ، والسبب فى ذلك أن الغائط هو الشئ المتيسر الوحيد عديم القيمة تماماً . ولكن غائطه الخاص هو أقيم نوع يمكن تصويره ، وأن الأمور التى من هذا القبيل يتعين الإبقاء على خصوصيتها ؛ ومن ثم ، قد يكون من الأفضل عندئذ إذا استطعت إقناعه أن يدفع هو نفسه بذلك الغائط" . وحتى يتسنى له العثور على صورة للحب بالغ النقاء ، للكرم البعيد تماماً عن الجنسية ، فإنه يلجأ إلى الجنسية فى شكلها الطفولى الصرف قليل المصادقية .

ليس هناك سياق مهم أكثر من ذلك السياق الذى يحدد الرب والغائط على أنهما متقابلان ، ومن المناسب أن نضطر إلى إيرادهما فى هذا الفصل . أما كيف وصل الشاعر كراشو إلى الرباعية التى أتناولها أنا هنا بالدراسة ، ورأى جمهوره فيها بعد أن قرأها ، فأمر لا أدعى لنفسى معرفته . والمحتمل أن يكون جمهوره قد عرفها على إنها عجيبة وإنجيلية وتركها على حالها .

وسوف أنهى هذا الفصل بمثال مفهوم وأكثر دقة أخذته من جورج هيربرت ، نستطيع أن نتبين فيه الدافعين المتقابلين الموضوعين فى توازن بفعل عقيدة التكفير وهما موضوعان جنباً إلى جنب بطريقة مضيئة . ولكن فى أشكال غموض الضرب السابع التى من هذا القبيل يغلب علينا أن نفتقد رؤية الصراع الذى تنهض بأعبائه هذه الأشكال ؛ بمعنى أن المؤلف لا يفكر فى الأفكار من منظور أنها متضاربة (متقابلة) ، وحتى إن فكر فيها المؤلف من منظور التضارب ، فإن ذلك يكون من وجهة نظر أسلوبية ليس إلا ؛ فهو ليس لديه شك فى التوفيق بين هذه الأفكار ، وأن ما يفعله هو تقرير للمصالحة بين هذه الأفكار . وعليه ساقوم فى البداية بدراسة أغنية كتبها

جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manley Hopkins بعنوان العوسق ، إلى المسيح سيدنا
The windhover, to Christ our lord ، وباعتبار هذه الأغنية مثلاً أكثر وضوحاً على
استعمال الشعر لتوصيل شكل من أشكال التردد ، وصدى ذلك فى الذهن .

أمسكت بتابع صباح هذا الصباح ، مملكة
دوفين ضوء النهار ، صقر ترقرش بلون الفجر ، فى ركوبه
المستوى المتدحرج للهواء المنتظم من تحته ، وفى عذوه
إلى أعلى هناك ، كيف دق على عنان الجناح المتموج
فى بحرانه ! ثم بعيداً إلى الأمام يتأرجح
مثلما يكتسح عقب الزلاجة منزلقاً على التواء منحني : الاندفاع والانزلاق
صدأ الريح الكبيرة . قلبي فى الخباء
تحرك من أجل طائر - وتسود الشيء !

الجمال الوحش والشجاعة والعمل ، أه ، هواء ، فخر ، ريشة كبيرة ،
هنا

تلتوي ! والنار التي تتكسر منك عندئذ ، قيل إنها
أجمل ببليون مرة ، وأكثر خطورة ، يا فارسي !

لا تعجب من ذلك : فالمشي يتناقل تماماً ينزل المحراث إلى عمق التربة
تسطع ، ويجعل الأزرق الأجرد يتجمد ، أه يا عزيزي ،
فليسقطوا ، وليغيظوا أنفسهم ، وليجرحوا جرحاً بليغاً قرمزياً - ذهبياً.
الأصل الإنجليزى :

I caught this morning morning's minion, king-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon,
in his riding
Of the rolling level underneath him steady air, and

striding

High there, how he rung upon the rein of a wimpling
wing

In his ecstasy !Then off, off forth on swing

As a skate"s heel sweeps smooth on a bowbend: the
hurl and gliding

Rebuffed the big wind. My heart in hiding

Stirred for a bird--the achieve of, the mastery of the
thing !

Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume,
here

Buckle !AND the fire that breaks from thee then,a
billion

Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier
!

No wonder of it: she`er plo`d makes plough down
sillion

Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,

Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion.

أنا مدين بهذا المثال للدكتور ريتشاردز Dr. Richards؛ فقد كتب عنه كتابة ممتازة.
وليس لدى كثير أضيفه إلى ما كتب وإنما استعمل المثال هنا لمجرد أنه مثال جيد
تماماً.

معروف أن هوبكنز تحول إلى الطائفة اليسوعية ثم أحرق قصائده الأولى كلها
عقب انضمامه إلى هذه الطائفة ؛ وقد تكون هناك إشارة إلى هذه التضحية في كلمة
النار fire التي وردت في الأغنية . وهوبكنز عندما ووجه فجأة بجمال الطائر الطبيعي
الفعال، جعله يتصور الطائر وكأنه مقابل لتخليه الروحي الصبور ، وعبارات القصيدة
تبدو كأنها تلح على أن حياته الخاصة أسمى وأرقى ، غير أنه لا يستطيع أن يحكم
حكماً فاصلاً بينهما ، ويقبض على الاثنين في ألم في ذهنه . العبارة قلبى في

الخباء My heart in hiding تبدو كأنها تتضمن أن أخطر more dangerous حياة هي حياة العوسق ، غير أن الأبيات الثلاثة الأخيرة تصر على أنه لا عجب no wonder أن حياة التخلي ينبغي أن تكون أكثر جمالاً lovely . الكلمة Buckle تسمح بزمين نحويين وبمعنيين أيضاً : "هم يلتوون هنا فعلاً" ، أو "تعال ، وألوى نفسك هنا" ؛ والالتواء buckle يمكن أن يكون مثل الحزام العسكري ، من أجل النظام والعمل البطولي ، كما أن الالتواء buckle يمكن أن يكون مثل دولا ب الدراجة ، بمعنى "إنه يجعل حركتها الطبيعية مشوهة ، وعاجزة وعديمة النفع" . الكلمة here (هنا) قد تعني "في حالة الطائر" أو "في حالة اليسوعي" ؛ كما أن الكلم then (عندئذ) قد تعني "عندما تصبح يسوعياً" ؛ وكذلك الكلمة chevalier (فارس) تشخص إما النشاط الطبيعي أو النشاط الروحي ؛ المسيح وهو راكب قاصداً القدس ، أو الفارس عندما يكون مستعداً للطن ، بيجاسوس أو العوسق .

وترتيباً على ما سبق ، نجد في الأبيات الثلاثة الأولى من سداسي الأغنية مثلاً واضحاً على الاستعمال الفرويدي للمتقابلات (المعكوسات) ، الذي يكون فيه أى شيئين متنافرين ، ولكنهما مرغوبين بشدة من منظومات الأحكام المختلفة ، ويتم الحديث عنهما في أن واحد بكلمات تنطبق على كل منهما ؛ وبالتالي فإن الرغبتين كليهما تعطيان إشباعاً متعدياً ومستنفداً ، وتجبر منظومتى الحكم على الدخول في صراع علني أمام القارئ . قد نتصور أن عملية من هذا القبيل ، يمكن أن تقوم بعملية اختراق تصل من خلالها إلى مناطق تقع تحت البنية الكلية لفكرنا ؛ أو قد نتصور إنها يمكن أن تتحكم في طاقات أعماق العقل ذاته . وفي ذات الوقت فإننا قد نشك فيما إذا كان بالإمكان تحقيق ذلك بطريقة فجة ومؤثرة جداً كما هي الحال في هذه الأبيات الثلاثة ؛ هذا الاتحاد ، الهائل ، الذي يمثل على ما يبدو نقطة الاحتكاك في ما بين العالمين اللذين يجرى تصورهما معاً ، يؤثر في الإنسان إلى حد ما مثلما يؤثر الصياح في الممثل ، وربما تبدو هذه الأبيات لكثير من القراء بلا معنى إلى الحد الذي يجعلها بلا تأثير على الإطلاق . والأبيات الثلاثة الأخيرة ، التي تنتبأ بالوصول إلى حكم واحد في الموضوع ، توصل الصراع بصورة أقوى وأجمل من الأبيات التي سبقت الإشارة إليها .

يبدو أن استعارة النار fire المغطاة بالرماد تلح على الجمال الذي تكتسبه النار fire عندما يتساقط الرماد ، ويتبدد من جديد نظامها المتأرجح ؛ وربما تلح الاستعارة أيضاً

على اللذة ، من منظور أن شيئاً من الحركة ، شيئاً من المخاطرة ، لمثل هذا السجين الساكن عن قصد ، لا يزال أمراً ممكناً . ومحتماً . أما الذهب gold الذي يستعمله الرسامون في هالات القديسين فقد أدخل هنا عن طريق الجنس عنوة كيما يتوافق مع الجرح البالغ gash ومع المرارة gall لآلامهما الذاتية ؛ ومن هذا الانتصار المتأرجح نسقط من جديد مع الزنجفر (٢٠) إلى النزف (٢١) .

قصيدة جورج هربرت المذهبية على النقيض تماماً من هذه المعاناة المتفاخرة التي لا حول لها ولا قوة ، وجورج هربرت يلجأ إلى نفس الأدوات التي استعملها هوبكنز . ففي قصيدة "التضحية" ، ويعظمة لم يتفوق أحد عليه فيها مطلقاً ، نجد أن مجموعات الصراع المتباينة الخاصة بعقيدة التضحية المسيحية قد صيغت ببساطة مؤكدة وسهلة ، وفي عظمة متينة غير مدعية ، يصعب وجودها في أية مادة أخرى ، ولكنها فريدة نظراً لإنجازها عن طريق سلسلة من الألعاب النارية المتقابلة ، وذهن يقفز كما لو كان برغوثاً . وقد جرت العادة أن تكون قصائد هربرت أكثر "شخصية" وأكثر نهضوية من هذه القصيدة ، كما أن المنظومة اللاهوتية في هذه القصائد يقبلها المتلقى ويسلم بها تماماً إلى حد أن يصبح الشاعر مجرد ناطق بها لا غير . وربما يكون ذلك ، باعتباره شرطاً تنفيسياً وتوكيدياً ، أمراً ضرورياً إن قدر لمثل هذه الدرجة من الغموض أن تصبح أمراً معتاداً . والسبب في ذلك أن القصيدة ، لحد الآن ، تعد خارج نظرية "الصراع" في الشعر ؛ فالقصيدة تدعى ، مثل ما فيها من لاهوتية ، وجود صراعات ، غير أن مهمة القصيدة تتمثل في إيراد حل عام لهذه الصراعات . المتكلم في القصيدة ، هو المسيح ، الفاعل المذهبي ، كما تبث الحياة ، على مسرح مسرحيات المعجزات ، في مكونات الطريقة التي تقوم على رتبة الإيقاع الغريب ، وبساطة القصد ، وحدة الشعور النادرة ، وهي كلها مكونات تنتمي إلى التجريد البحثي .

اتهموني بخسة عظيمة

بأنني تهجمت على المعبود ؛

من ذا الذي لم يفكر قط أن أية سرقة ؛

أكان ثمة قط حزنٌ مثل حزني ؟

البعض يقول : أنتي سويت المعبود

بالأرض في ثلاثة أيام ، ونهضت كما فعلت من قبل.

لماذا ، يستطيع من بَنَى العالم أن يفعل أكثر .

أكان ثمة قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

They did accuse me of great villainy

That I did thrust into the Deitie;

Who never thought that any robbery;

Was ever grief like mine ?

Some said that I the temple to the floore

In three days razed, and raised as before.

Why, he that built the world can do much more.

Was ever grief like mine ?

المتكلم هنا يتكلم ببساطة تستثير الشفقة ، مفاجأة بريئة مفادها أن الناس ينبغي عليهم أن يعاملوه بهذه الطريقة ، وفشل تام من جانبه فى فهم القضية الموجهة إليه ؛ وترتيباً عليه فإن الكلمة who (الذى) فى البيت الثالث وكذلك الضمير he (هو) فى البيت السابع يحققان مغزيهما بأنهما ينطبقان بنفس الدرجة على كل من ا (المتكلم المفرد) و Deitie (المعبود) . ولكن قبل أن نأخذ الموقف بالبساطة التى يأخذها بها المتكلم يتعين علينا أن ندرس استعمال الكلمة rased (دُمِر تدميراً كاملاً) وأن كانت تنطبق أو لا تنطبق على العمليتين المتقابلتين الداخلتين فى الموضوع ؛ كما يجب أن نتدبر أيضاً أن الاقتباس المأخوذ عن إرميا النبى والذى يجعل اللازمة refrain تشير أصلاً لا إلى المنقذ وإنما إلى مدينة أورشليم (القدس) الشريرة ، بعد أن تخلق الرب عنها ، وهى فى أيدي أعدائها من جراء خطاياها .

بعد ذلك يلومونى جميعاً ، بِنَفْسِ النَّفْسِ

الذى أعطيتهم لهم يومياً ، حتى الموت ؛

وعلى ذلك فإن آدم يذنب تنفسي الأول :

أكان ثمة قَط حزنٌ مثل حزني ؟

اصغ كيف يصيحون بصوت عال وهم ما زالوا يصلبون ،

إنهم يصيحون ، بأنه لا يصلح لأن يعيش يوماً ؛

من لا يستطيع أن يعيش أقل من الخلود .

أكان ثمة قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Then they condemn me all, with that same breath

Which I do give them daily, unto death;

Thus Adam my first breathing rendereth :

Was ever grief like mine ?

Hark how they cry aloud still Crucify,

He is not fit to live a day, they cry;

Who cannot live less than eternally.

Was ever grief like mine?

العبارة me all (أنا كلى) تعنى : "إنهم يلوموننى جميعاً ، إنهم يلومونى أنا كلى (فأنا القدس وأشتمل عليهم) ، إنهم يلوموننى على الموت الكامل الذى لا أستطيع تحمله، إنهم يلومونى وبذلك فهم يتسببون فى دمارهم الخاص ، فأنا أعطيتهم النفس يومياً حتى مماتهم ، وفى الممات سوف أعطيهم أيضاً" ؛ ويترتب على ذلك أن يشتمل معنى الكلمة rendereth (يذيب) على "يدفعوا لى ثمناً لقاء طيبتى" و "يسلم أنفاسه الأخيرة" ، سواء فى موتهم النهائى وفى قتلهم لى me الآن . هذا المزج نفسه بين حب المسيح والمخاوف الانتقامية التى لفكرة التضحية تبرز فى نصيحته لأصدقائه الأعزاء ألا يبكوا عليه ، إذ إنه نظراً because لبكائه عليهم ، عندما تخلوا عنه أثناء كربه ، فإنهم سيكونون بحاجة إلى دموعهم لأنفسهم .

لا تبكوا يا أصدقائي الأعزاء ، إذ إنى أنا الذى بكيت من أجلكم

عندما كانت دموعي كلها دماً ، اللحظة التى كنتم فيها نائمين،

يجب أن تحتفظوا بدموعكم لحظوظكم .

أكان ثمة قط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزي :

Weep not dear friends, since I for both have wept

When all my tears were blood, the while you slept,

Your tears for your own fortunes should be kept.

Was ever grief like mine ?

فى كلا الحالين ، بطبيعة الحال ، فإن تركيز المعنى الرئيسى على حنان المسيح الدافق ، والسبب الرئيسى الذى يجعل الدوافع كلها داخلة فى الموضوع هو عرض فكرة التضحية عرضاً قوياً وتخيّلها تخيلاً جميلاً .

الآن أشفِ نفسك ، أيها الطبيب ، اهبط الآن ؛

وأسفاه ، لقد فعلت ذلك عندما تركت تاجي

وابتسامة الأب لك ، كي تستشعر تكشيرته .

أكان ثمة قط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزي :

Now heal thyself, Physician, now come down;

Alas, I did so, when I left my crown

And father's smile for you, to feel his frown .

Was ever grief like mine ?

المعنى الثانوى ("ليجعلك تستشعر") عبارة عن تنقيح لاحق، وهو فى مخطوطة وليامز "ليستشعر نيابة عنك" to feel for you .

المقطوعة الأخيرة تحتوي على معنى مزدوج قوي وبسيط :

ولكني أموت الآن ؛ الآن ، كل شيء انتهى .

ويلي ، خير الإنسان ؛ وأنا الآن أحني رأسي :

فقط دع الآخرين يقولون ، عندما أموت ،

أكان ثمة قُط حزنٌ مثل حزني .

الأصل الإنجليزي :

But now I die; Now, all is finished.

My woe, man's weal; and now I bow my head:

Only let others say, when I am dead,

Never was grief like mine.

الإنجليزية ليس فيها أى شكل واضح يقابل الشكل اللاتيني Oratio obliqua (الخطاب المنحرف) . قد يرغب المتكلم فى ألا يفوق أى حزن آخر حزنه من بين الإنسانية التى يرثى لها ، "بعد موت المسيح ، قد لا يكون هناك مطلقاً حزن مثل حزن المسيح" . قد يرغب ، ترتيباً على ذلك ، فى أن يقولوا say ذلك ، وأنه قد يكون متأكداً من معرفة ذلك ؛ وقد يكون متأكداً من كنيسة يمكن أن تكون بمثابة مجلس رنان ومدو لكربه وألمه ؛ أو قد يكون المتكلم يعنى صفة الملكية mine (لى) باعتبارها حصة من الآخرين others وبذلك يصبح المعنى ، "ليكن هناك فقط ثواب وعقاب ، دع أولئك الذين أَلْمُونى يقولون : إن الحزن لم يكن مثل حزنهم ، فى اليوم الذى ينبغى أن يزيد الحزن فيه على حزنى" . (ليت هذا الرجل لم يولد قط .) .

أنا لست على يقين من مدى قبول الناس لهذا المعنى المزبوج ؛ ولكنى على يقين فقط من أننا بعد أن نفهم هذا المعنى المزبوج ، بعد أن نكون قد استشعرنا ذلك الصراع الأخير بوصفه صوتاً ، لن يكون بوسعنا قراءة القصيدة دون أن نتذكر أنها احتمال من الاحتمالات . وحتى نستطيع الوقوف على المعنى الناتج عن هذا التناقض الظاهرى الكامل ، يتعين علينا أن ندرس طريقة توظيف هذا المعنى بوصفه عقيدة دينية، "لقد جعل المسيح الجميع آمنين ، إن حملاً أنزل من على أكتافنا ، وإننا لهذا السبب نفسه والذى يعد سبباً ملحاً ، ينبغى أن نكون حريصين . إن الخلاص بالإيمان؛ وهذا يعطى الأعمال أهمية لا تطاق" . أيها الموت ، أين لدغتك ؛ نظراً لأن الموت الثانى مرعب إلى ما لا نهاية" . قد نقول إن هيربرت الدين لم يكن يقصد تناقضاً من هذا

القبيل ، لأنه كان سيُعتبره نوعاً من الكفر ، ولأنه كان ينظر إلى هذا الدين نظرة "مرحة" متفائلة . من المؤكد أن من الصعب أن نقطع إن كان الشاعر واعياً لمضمون بعينه في أعماله ، إذ أن لديه أشياء أخرى كثيرة يفكر فيها ؛ ولكن فيما يتعلق بالاعتراض الأول ، فإنه من قبيل التعصب فقط أن نجعل المسيح يصير على لعن الأشرار وإدانته (برغم أنه قد يكون من قبيل الكفر ، بسبب عدم التكافؤ ، أن نجعل المسيح يصير على اللعن هنا دون أن يصير بحزم أكثر في ذات الوقت على عكس هذا اللعن) ؛ وفيما يتعلق بالاعتراض الثاني ، صحيح أن هربت عبارة عن صرّار ليل موجود في ضوء الشمس ، غير أننا متعودون على الصدمة التي تصيبنا عندما نكتشف عادات المخلوقات التي من هذا القبيل ؛ فهذه المخلوقات أكثر وحشية مما تبدو (٢٢) .

إن ذكرى قوة الرب Jehovah المنتقمة تعني رنيناً لصوت قوة المسيح الرحيمة ، حتى عندما لا نستطيع العثور على التأثيرات اللفظية الجميلة الأخيرة التي من هذا القبيل :

هيرود يجلس في حكم ، بينما أقف أنا ؛

يفحصني بيد مراقبة .

أنا أطيعه ، من يأمر على الأشياء الأخرى كلها .

أكان ثمة قط حزن مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Herod in judgment sits, while I do stand:

Examines me with a censorious hand.

I him obey, who all things else command.

Was ever grief like mine?

حتى في بيت هادى من قبيل البيت الثانى نجد ضمير المفعول المتكلم المفرد me يدوى بغطرسة احتقارية منتصرة - "سخافة الشئ وتفاهته" - كما نجد في البيت أيضاً صدى آخر من أصداء التخلص السابق ، من منظور أن موقفه من الإذعان قبل هيرود Herod هو من المواقف التي تعطى حرية الحركة والتلاعب لكل من يده اليمنى

وذراعه الممتدة ؛ معنى ذلك أنه سيكون أكثر غضباً في حكمه Judgement من قضاته ؛
بمعنى أن الإنسان يمكن أن يقف stand ليمارس القوة ، كما يعاني منها أيضاً .

لماذا ، قيصر ملكهم فقط ، وليس أنا .

لقد شق صخرة حجرية عندما كانت جافة ؛

ولكن بالتأكيد لم تكن قلوبهم ، مثلما سأحاول بجد .

أكان ثمة قط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزي :

Why, Caesar is their only king, not I.

He clave the stony rock when they were dry;

But surely not their hearts, as I well try.

Was ever grief like mine ؟

التركيز في هذه المقطوعة هو الذي يجعلها قوية بالشكل التي هي عليه . والبيت
الأول من هذه المقطوعة يعد جزءاً من دفاع المتكلم أمام قضاته : "أنا لست محرضاً
سياسياً" . وفي مرارة هذا الدفاع ، إن مملكته ليست من هذا العالم ، يجعل المتكلم
قيصر يتوحد مع سيدنا موسى باعتباره القائد المختار لإسرائيل (آه لا ، لقد كان
القيصر هو الذي أعطاهم ماء الحياة ؛ أنا لست سوى مواطن أمين) ، وعن طريق هذا
التهكم فإن كلا من القوة الأرضية للغازي والعقلانية القانونية للفريسيين (Phari-
sees تصبحان متضادتين مع كل من رحمة المسيح الأكثر عمقاً وسبر أعماق القلوب
الأكثر عمقاً الذي يتسبب فيه ؛ قد أشق قلوبهم I may cleave their hearts برقتي أو
بيأسهم .

آه ، كيف يعذبوني ! ومع ذلك فإن رقتي

تضاعف كل سوط ؛ ومع ذلك فإن مرارتهم

تطوي حزني إلى غموض .

أكان ثمة قط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزي :

Ah, how they scourge me !yet my tenderness

Doubles each lash; and yet their bitterness

Winds up my grief to a mysteriousness.

Was ever grief like mine ?

تضاعف doubles ، لأنى أحس الألم بسهولة ، لأنى أحس بالألم لأنهم قساة إلى هذا الحد ، لأنى أحس أنه من المؤلم أن يكونوا على هذه الدرجة من الظلم ، لأن رقتى تشير غضبهم ، لأن رقتى (بحكم كونها قوة فى الحقيقة) سوف تعيد إليهم كل ضربة بنفس القدر ، لأنى آخذ على عاتقى هذه الآلام أيضاً . غموض mysteriousness ، لأن المرارة التى فيهم (لأسباب مختلفة) أو التى تعزى إليهم تنتج حزناً لا يستطيع أحد أن يسبر غوره ، أو لأن هذا الغموض يضيف على هذا الحزن طابعاً درامياً محولاً إياه إلى شكل يمكن أن يكشف عن نفسه (كما هى الحال فى استبداء الأسرار) للجمهور (نظراً لأن المعذبين هم أيضاً جمهور) ، يمكن أن يتلوى مثل وتر لينتج موسيقى ، وتتردد أصداؤه فى الذهن ، بصورة متكررة ، بوصفه شكلاً من أشكال المعاناة .

أنظر هم يبصقون على بحكمة مُحْتَقَرَةٍ

أنا يا من أعطيت الأعمى برضاى أعيناً ،

تاركاً عماء أعدائى .

أكان ثمة حزنٌ قط مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزي :

Behold they spit on me in scornful wise

Who with my spittle gave the blind man eyes,

Leaving his blindness to mine enemies.

Was ever grief like mine?

تركه لعماء عناداً ، يجعل التصور ، بوصفه حكماً قاسياً على أعدائى ، يتضمن أن الأعداء يتعين عليهم ترتيباً على ذلك أن يبصقوا على ومن ثم يرتكبون خطيئة .

(اغفر لهم يا إلهي ، فإنهم لا يعرفون ما يفعلون .) هاتان الحادثتان متقابلتان ، أو كونهم سيبصقون على فهذا شفاء بحد ذاته ؛ فهم عندما يبصقون على فإنهم سيحددوني كبشاً للفداء ، ويؤكدون انتصاري وعتقهم ؛ كما أن البصق ، في الحالتين ، كان الهدف منه إبراز توحدي مع الإنسان . سرعة المنهج method الذي انتهجه هربرت واستقلالية هذا المنهج وإحكامه هي التي تمكنني من تناول دوافع لها مثل هذا البعد والتعقيد بالشكل التي هي عليه في هذه المقطوعة .

ثم ألبس على رأسي تاجاً من الأشواك ،
لأن هذه هي الأعناب التي يحملها صهيون ،
برغم أنني زرعت بستانني ورويتته هناك .
أكان ثمرةً قط حزنٌ مثل حزني ؟
الأصل الإنجليزي :

Then on my head a crown of thorns I wear,
For these are all the grapes Zion doth bear,
Though I my vine planted and watered there.
Was ever grief like mine ?

هكذا تستقر لعنة الأرض الكبرى في سقوط آدم
على رأسي ، وعليه فأنا أمحوها كلها
من الأرض إلى جباهي ، وأتحمل العبودية .
أكان ثمرةً قط حزنٌ مثل حزني ؟
الأصل الإنجليزي :

So sits the earth"s great curse in Adam"s fall
Upon my head, so I remove it all
From the earth on to my brows, and bear the thrall.
Was ever grief like mine?

أشواك thorns اللعنة على آدم ، الأعناب البرية للمدينة الشريرة التي هدها
أشعيا Isaiah بالدمار ، والتاج المصنوع من أوراق الأعناب عند المعريدين
الدينسيين Dionysiac (والتراجيدين الذين انحدروا منهم) ، كل ذلك رفع من كل أنحاء
الدنيا ليوضع فوق رأس المسيح ، وبالمثل أيضاً ، فى منتصف المسافة ؛ إن العالم لم
يعد بعد مركزاً لرؤية الإنسان ، طبقاً للفلك الكوبرنيكى Copernican . الإنجاز هنا لا
يتمثل فقط فى مسألة تجميع كل هذه الإشارات إلى بعضها ، وإنما فى الحفاظ عليها
فى إطارها المكون من عناصر رتيبة مثيرة للشفقة ، ثبات النظرة الخارجية العقدية ذات
الروعة المباشرة الفاجعة للقلب .

هم يحنون ركبهم لي ، ويصيحون ، مرحباً ، أيها الملك !

أيا كان ذلك الذي تجلبه السخرية والاحتقار

فأنا الأرض ، الحوض الذي سيندفع إليه .

أكان ثمة قُط حزنٌ مثل حزني ؟

إلا أنه نظراً لأن صولجانات الإنسان هشة مثل القصب ،

وتيجانها كلها شائكة ودامية كل أعمالها ،

فأنا ، يا من أكون الحقيقة ، سأحول أعمالهم إلى حق

أكان ثمة قُط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

They bow their knees to me, and cry, Hail, King !

Whatever scoffs or scornfulness can bring

I am the floor, the sink, where they it fling .

Was ever grief like mine ?

Yet since man"s sceptres are as frail as reeds"

And thorny all their crowns, bloody their deeds,

I, who am Truth, turn into truth their deeds.

Was ever grief like mine ?

أنا ، رحمة منى ، أجعل خطاياهم قليلة إلى أدنى حد ممكن ، أفكر بحق أنى ملك ، وعليه أكون جديراً بالسخرية ، والسبب فى ذلك أن الملوك جميعهم دونيون على هذا النحو (ضعاف ، منبوذون أو مكروهون) ؛ لأنى ملك الملوك ، وجميع الملوك أقل منى أو دونى ؛ أو جدير بالاحتقار نظراً لأن كل الملكية الحقيقية الأخرى تستمد قوتها من ملكيتى الاحتقارية المنبوذة (الحق السماوى للملوك ، على سبيل المثال ، وتخفيف الاستياء الشعبى فى ظل سادة الحكم السيئ). لقد وحد المتكلم هيرود مع بيلاطس Pi-late ، "الذى صداقته هى عداؤه" ، والذي يكشف ثوبه الملكى القرمزى أن دمه فقط هو الذى يمكن أن "يصلح تحلل الإنسان" .

أه كلكم يا من تمرّون بي ، انظروا وناظروا ؛
سرق الإنسان الثمرة ، ولكنى يجب أن أتسلق الشجرة
شجرة الحياة ، للجميع ولكنى وحدي فقط .
أكان ثمة قط حزنٌ مثل حزني ؟
الأصل الإنجليزى :

Oh all ye who pass by, behold and see;

Man stole the fruit, but I must climb the tree,

The tree of life, to all but only me.

Was ever grief like mine ?

أخيراً فإن البيت الأول من هذه المقطوعة ، مع أثر من التأليه ، يورد العبارة المأخوذة عن إرميا النبى . فالمتكلم يتسلق الشجرة لكى يعيد دفع ما سرق ، كما لو كان يحاول إعادة التفاحة إلى مكانها ؛ غير أن العبارة بحد ذاتها تتضمن أنه يقوم بعملية السرقة ، إلى حد أنه بعيد عن اللاخطيئة يصبح بروميثيوس Prometheus والمجرم أيضاً . فإما أنه سرق نيابة عن الإنسان (فهو الذى ظهر مخطئاً ، وأمسك به على الشجرة) أو أنه يتسلق إلى الأعلى شأنه شأن جاك على أعواد الفول ، أخذاً معه شعبه إلى السماء . والعبارة فيها شكل من أشكال التواضع العجيب يجعلنا نرى المتكلم وكأنه ابن المنزل ؛ ومن المحتمل أن يكون هربرت يسير على نهج تقاليد العصور

الوسيلة التي مفادها أن الصليب كان مصنوعاً من خشب الشجرة المحرمة . والمسيح يبدو طفلاً في هذه الاستعارة ، لأنه ابن الرب ، ولأنه يستطيع أخذ التفاح دون أن يكون سارقاً له في واقع الأمر (رغم أن الشك يدور من حول هذا الموضوع) ، ونظر أيضاً للتداعيات العملية والمنزلية التي لمثل هذه الضرورة ، ولأنه أصغر من الإنسان بشكل واضح ، أو لأنه أصغر من حواء على أية حال ، الإنسان الذي يستطيع أن يقطف الثمرة دون أن يتسلق الشجرة . وهذا بدوره يوفر إضحاً وبراءة مثيرين للشفقة والعطف (باستثناء أنك تتسلم مملكة السماء وأنت طفل صغير ، ولن تدخل في لا حكمه وأنت هناك) ؛ وعلى الجانب الآخر فإن الطفل الذي يسرق من بستان أبيه يعد رمزاً لسفاح القربى ؛ وفي شخص المسيح نجد أن أقصى أعمال الخطيئة مرتبط مع أقصى أعمال الفضيلة . وهكذا نجد أن المسيح يصبح مذنباً بطريقتين الواحدة إثر الأخرى ؛ ثم نصل بعد ذلك إلى التضاد الأخير :

انظر هنا أنا أعلّق ، متهماً بعالم من الخطيئة

أعظم العالمين . . .

الأصل الإنجليزى :

Lo here I hang, charged with a world of sin

... The greater world of the two

بوصف المتكلم هو المسيح الكامل ؛ وبوصفه كبش الفداء والبطل التراجيدى ؛ وبوصفه محبوباً لأنه مكروه لأنه يشبه الرب ؛ يُخلّص من الأذى لأنه أذى ؛ يؤذى من آذوه لأنه رحيم ؛ مصدر كل القوة للبشر لأنه عندما يقبل ذلك يبالغ في ضعفهم ؛ ولأنه منبوذ ، فإنه يخلق احتمالية المجتمع .

أقضي نفسي الأخير بين اثنين من اللصوص ،

مثل ذلك الذي يعاني من شيء من السرقة .

وأسفاه ! ما الذي سرقته منك ؟ الموت :

أكان ثمة قط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزي :

Between two theeves I spend my utmost breath,

As he that for some robberie suffereth.

Alas !what have I stolen from you ? Death:

Was ever grief like mine ?

يتناول جورج هيربرت فى هذه القصيدة فكرة العقل البشرى البالغة التعقيد والضاربة الجنور ، مستخدماً لذلك الوسائل اللازمة وبالمستوى المطلوب .

الهوامش

(١) قد يقال : إن التناقض يتعين أن يشكل وحدة أكبر إلى حد ما إن أردنا للأثر النهائي أن يكون مشبعاً ومرضياً . ومع ذلك فإن مسئولية حل التناقض يمكن الإلقاء بها بشكل كبير على الطرف المستقبل . وبوسعنا ، بطبيعة الحال ، تقديم الكثير من الحيرة الفلسفية عن حل هذه التناقضات . والتقليد الألماني المتبع في حل مثل هذه التناقضات مبني على الأفكار الهندية ، متمثلة في البوذية على أفضل نحو . ولكن أستطيع القول إن النص هنا فيه من التنظير الكثير الكثير .

(٢) يترجم المرحوم الدكتور حسن عثمان الفقرة المأخوذة من الأنشودة الرابعة والثلاثين الأبيات ٧٦ - ٧٩ على النحو التالي :

ولما وصلنا إلى موقع ينحني فيه الفخذ عند ضخم الردف ،
اتجه دليلى برأسه في صعوبة وجهه ،
حيث كانت هناك ساقاه ،

وتشبث بالشعر كرجل يبرهن صُعداً حتى ظننت أننا نعود ثانية إلى الجحيم .

دانتي إلبجري، الكوميديا المقدسة ، النشيد الأول ، الجحيم ، دار المعارف، مصر ، ١٩٥٥ صفحة ٤٢٩ .

(٣) الموزيه Muse: إحدى الإلهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم (في الميتولوجيا الإغريقية) . (المترجم)

(٤) إعادة الملكية في إنجلترا Restoration عام ١٦٦٠ م عندما رقى العرش الملك تشارلز الثاني ويقصد به أيضاً عهد الملك تشارلز الثاني (١٦٦١ - ١٦٨٥ م) وأحياناً عهد الملك جيمس الثاني (١٦٨٥ - ١٦٨٨ م) أيضاً . (المترجم)

(٥) أنا أفهم أن هذا التحليل متقن تماماً ، ومع ذلك فأنا لا أفهم إن كان هذا البيت يعني شيئاً آخر (شيئاً أقل) إذا ما تناولنا جدياً على أنه يعني شيئاً بحق .

(٦) له علاقة بالمذهب الرواقي الفلسفي الذي أنشأه زينون حوالي عام ٣٠٠ ق . م . والذي قال بأن الرجل الحكيم يجب أن يتحرر من الانفعال ولا يتأثر بالفرح أو الترح وأن يخضع من غير تدمير لحكم الضرورة القاهرة . (المترجم)

(٧) الحبار : بفتح الباء هو أثر الضرب في جسم المضروب (المترجم)

(٨) أحد الشياطين السبعة الرئيسيين (في أساطير القرون الوسطى) . (المترجم)

(٩) قال أحد النقاد إن تفسيرى هنا خاطئ لأن المقصود هو أن يصرخ الممثل فزعاً لا كما يفعل طفل متعب . ومن المؤكد أن "طفلاً متعباً" تعد إلى حد ما بعيدة عن الموضوع . ولكن كلما علا صراخ الممثل بالكلمات المنبورة قل سماع الجمهور للكلمات غير المنبورة التي من قبيل أداة النفي "لا" Not

وقد بدأت لغات كثيرة تستعمل للتعبير عن النفي أشكالا جديدة ، نظراً لتزايد صعوبة سماع الأشكال القديمة لأنها غير منبورة . ومن هنا تستعمل الفرنسية الكلمة pas ، كما تستعمل اللغة الإنجليزية الفعل do مع أداة النفي . وهذا دليل واضح على أن النفي غير المنبور يضيع في معظم الأحيان بطريقة غير مناسبة . ولهذا السبب ، فإن المراسلين الصحفيين يرسلون بصورة منتظمة برقياتهم بشكلها النحوي المكلف بدلاً من تكرار أداة النفي .

(١٠) المقصود هنا هو فينوس ، ربه العشق والجمال عند الإغريق (المترجم)

(١١) يبدو أنى أخطأت نقطة تناول الأغنية ككل . فالملابس الظاهرية للثلج هي بمثابة حماية لزهور الربيع القادم ، ومن هنا لا تكون بحاجة إلى البكاء عليها . غير أن هذا الأمل اللاهوتي للميت في القصيدة يعمل كمصدر للعواطف الجياشة في حين أننا نفكر في هؤلاء الناس الذين في ذهن أوفيليا .

(١٢) المغزى هنا يتمثل في أن أوفيليا عندما ألقت هذا الحجر رسخت نفسها عند الجمهور على أنها شخصية قد تلقى المزيد من الأحجار الهامة فيما بعد .

(١٣) الكوكل : نبات ينمو في حقول القمح . (المترجم)

(١٤) اقتبست القصيدة كلها بصورة متدرجة .

(١٥) ربما كان كراشو قد ضحك منى على ما فعلته هنا . كان يمكن له أن يقول إن الإنجليز إقليميون دوماً ، ولما كان كراشو باحثاً أوروبياً فقد كان يثرى اللغة بمقطوعة معتادة من الشعر المضاد لشعر الإصلاح الدينى في القرن السادس عشر . ومع ذلك فأنا أرى أن الزعم بأن ذلك يرجع إلى ذوقه الراقى لن يقلل من غرابة الأعراف التي كان يستعملها .

(١٦) أمل ألا أزعج في هامش آخر أن الحيرة فيما يتعلق بتعريف مصطلح "الغموض" كانت قد انتهت بمضى الكتاب ، بغض النظر عن بعدى عن حلها .

(١٧) الإبيجرام Epigram: قصيدة قصيرة مختتمة بفكرة بارعة أو ساخرة (المترجم)

(١٨) من هذا المثال والمثال الذى يليه يمكننى القول أن كراشو لم يكن يحتذى نماذج معاصرة من الأدب الكاثوليكي الأوربي .

(١٩) ترنيمة لاتينية تصور يوم الحساب وتنشد في القداس المقام عن روح ميت عند النصارى . (المترجم)

(٢٠) الزنجفر vermillion: صبغ كبريتور الزئبقى قرمزي اللون (المترجم)

(٢١) يكاد يكون هذا التحليل كله من أجل تجهيز الخلفية : والمحك هو الكلمة buckle. ما الذى كان يمكن أن يقوله هوبكنز لو أنه اطلع على هذا التحليل؟ ربما كان ذلك بمثابة المثال غير المناسب بحق في الكتاب . وإذا ما كنت أنا على حق ، فأخشى أنه كان سينكر غاضباً أنه كان يقصد "مثل دولاب الدراجة" ، وأنه بعد الكثير من تعذيب الضمير الذاتى كان لا بد أن يقمع القصيدة كلها .

(٢٢) القصيدة تجعل المسيح الذى يعانى ويتشوق يقول : "أنا رب المضيفين" - الذى لم يفتقد بعد ذلك الذى يمكن أن أعاقبه - "هم فى ينكرون على أنفسهم ك الشفقة" - "يرون كيف أن البصق يفسد الأشياء" . إن التحليل هنا لا يستحضر أى شئ مخبئ . هذا لا يعنى ، بطبيعة الحال ، أن نقول : إن هيربرت يمكن أن يكون قد مرر ذلك للطباعة . ويبدو أن هيربرت ، فى بعض الأحيان كانت تمرر إليه أعمال القراء عن طريق السلطات الرسمية ، وأن من الطبيعى له جداً أن يقرر إن كان ما أكتبه يتعين أن ينشر أو لا يقرر ما كان ينبغى أن يكون عليه .

(٢٣) واحده فُرَيْسَى من طائفة من يهود عهد المسيح عرفت بتمسكها بالطقوس وبالتقوى الكاذبة (المترجم).

(٨)

يتعين على أن أكرس هذا الفصل الأخير لأورد فيه بعض الملاحظات عما أفعله ؛
عن الظروف التي يصبح الغموض في ظلها صحيحاً ، وعن المدى الذي يصبح فهم
الغموض عنده ذا أهمية كبيرة ، وعن الطريقة التي نفهم بها الغموض .

وفيما يتعلق بالظروف التي يصبح الغموض في ظلها صحيحاً نجد أن المقدمة
الواردة في كتاب شعر أكسفورد الذي نشر في العام ١٩٢٧ الميلادي ، أوردت التقابل
بشكل واضح جداً ؛ أوردت أن هناك «صراعاً منقياً» بين المعنى الدلالي denotary
والمعنى الضمني connotary للكلمات بمعنى ، بين مذهب التقشف الذي يميل إلى قتل
اللغة وذلك عن طريق تجريد الكلمات من كل التداعيات ومذهب اللذة الذي يميل إلى قتل
اللغة عن طريق تشتيت معنى الكلمات وتبديده في ظل تكاثر التداعيات وزيادتها .
ويبدو أن جميع المناهج التي استعملتها تسلم بأن اللغة الشعرية كلها يمكن إغواؤها في
تداعيات إلى حد معلوم ؛ وأنا عند هذا الحد يتعين على أن أحترم القوة المعاكسة
وأقدرها .

من الواضح أن المعاني الفرعية كلها يجب أن تكون معاني علاقية ؛ والسبب في
ذلك في أي شيء (عبارة ، جملة ، قصيدة) نقصد له أن يكون وحدة يتعين أن يكون
توحيداً unitary بدوره ، لابد أن يمثل نسقاً order واحداً من أنساق العقل . وهذه
الوحدة تعد مهددة في المواقف المعقدة ؛ بمعنى أنك تفكر في أشياء عدة ، أو أنك تفكر
في شيء واحد بطرق عدة . ويمكن تقديم شكل من أشكال الوحدة عن طريق معرفة
مشروع يمكن لجميع الأشياء أن تحدث في إطاره ؛ حتى يصبح المشروع نفسه ذلك
الشيء الذي تجري دراسته وتدبره . ونستطيع أن نقول بشكل عام أنه إن قدر للغموض
أن يكون توحيداً فلا بد أن تكون هناك «قوى» تمسك عناصر هذا الغموض إلى
بعضها ، وأنه يتعين على عندئذ ، وأنا أدرس ضروب الغموض ، أن أكون قد ناقشت

ماهية هذه القوى ، وهل هي كافية أم لا . ولكن الموقف فى هذا الفصل مثله فى هذا الفصل مثله فى الفصل الأول ، يتعلق بالإيقاع ؛ إنه من الصعب أن نوضح بالتفصيل الطريقة التى يعمل بها الإيقاع ، وبوسعنا أن نصل إلى النتيجة نفسها عن طريق توضيح آثار الإيقاع على معنى الكلمات .

نستطيع أن نقف على شيء من التوازي فى الطريقة التى تجعل الروابط المنطقية (العبارة ذات الشكل المنطقي علاوة على المضمون المنطوق) فى العادة غير ضرورية وخادعة فى معظم الأحيان نظراً لبساطتها المفرطة . حذف صفة قد نحتاجها مثل therefore (لذلك ، بناء عليه ، إذن) ونبر الصفة although (مع أن - بالرغم من) ؛ يجعل الرابطين ضمنيّين إذا ما وردت الجملتان الواحدة تلو الأخرى . وبالمثل أيضاً فإن الناس معتادون على أن يحكموا حكماً آلياً على القوى التى تمسك مجموعة مختلفة من الأفكار إلى بعضها ؛ فهم يشعرون ، إذا ما حللوا هذه الأفكار ، أنهم يعرفون كل شيء عنها ؛ وبناء على ذلك ، فإن كل عنصر من العنصرين ، يعرف العنصر الآخر ويحدده ، كما يسهل العثور على كلمات للأفكار أكثر منها القوى . إن غالبية ضروب الغموض التى أوردتها فى هذا الكتاب تبدو لى جميلة . وأنا أرى ، بناء على هذا ، أننى قد أوضحت بالأمثلة ، عندما كنت أستعرض طبيعة الغموض ، طبيعة القوى التى تصلح لجعله متماسكاً . وقد يكون من قبيل الاصطناع تماماً إن حاولت تحقيق ذلك بعكس الطريقة التى استعملناها ، وقد يكون من المثل أيضاً أن نحاول تحقيق ذلك بالطريقتين فى آن واحد . وأود فقط ، أن أقول هنا ، تأسيساً على ذلك : إن «القوى» المتخيلة تحليلاً ضعيفاً والتى من هذا القبيل ضرورية لكى القصيدة ، ولا نستطيع مناقشتها بلغة الغموض أو فى ضوءه ، والسبب فى ذلك أن هذه القوى تعد مكملة للغموض . ولكننا عندما نناقش الغموض ، فإننا نوضح الشيء الكثير عن هذه القوى . فوجود التقابل ، بصفة خاصة ، لابد أن ينطوى على وجود التوتر ؛ وكلما زاد التقابل ، زاد التوتر ؛ وهذا التوتر لابد من نقله ودعمه بطريقة أخرى غير التقابل .

الغموض ، إذن ، ليس شيئاً مرضياً فى ذاته ، ولا هو ، إذا ما اعتبرناه وسيلة بحد ذاته ، شيء يمكن أن نحاوله ؛ ويتعين أن ينشأ فى كل حالة ، وأن يكون مُبرراً ، من المتطلبات الخاصة للموقف . الغموض ، من الناحية الأخرى ، شيء يزداد احتمال تبريره كلما زادت أهمية المواقف وقيمتها . وعليه ، فإننا نستطيع أن نقول الكثير دفاعاً

عن ممارسة «محاولة عدم الغموض» ، وأنا أزعّم أن غالبية الشعراء الذى تطرقت إليهم بالدراسة ساروا على هذا المنهج. إذ من المحتمل أن يوصل ذلك إلى نتائج أكثر مباشرة وأكثر تواصلًا ومن ثم أكثر رسوخًا ؛ إن محاولة عدم الغموض هي تأمين ضرورى فى مواجهة تكلف الغموض بدون مناسبة ، كما تسفر هذه المحاولة عن ضروب من الغموض أكثر جدة إذا ما توافرت الفرص المناسبة لذلك . ولكن عبارة «عدم محاولة الغموض» هي ، بطبيعة الحال ، عبارة غير محددة تمامًا وخادعة ؛ فهي تنطوى على جميع أنواع المشاكل التى تتصل بما يمكن أن يحاوله ويفعله الشاعر ، كما تتعلق أيضًا بمقدار وعيه لنشاطه ، كما تتعلق أيضًا بذلك المقدار من نشاط الشاعر الذى يكون واعيًا له إذا ما حاول أن يكون غامضًا . وفى ظنى أن الوسائل التى درستها تعد مفيدة جدًا للنقاد ، ولكن مما لا شك فيه فإن هذه الوسائل تترك أى شاعر من الشعراء فى وضع صعب . والإيمان بهذه الوسائل حتى فى النثر عرضة لأن يُنتج نوعًا من القذارة المذهبية ؛ إذ إن مثل هذه الطرق تغرى الإنسان بتسجيل شكل من أشكال التشوش الذهنى على أمل أن ينقل مثل هذا التشوش المعنى بشكل أسرع .

وفيما يتعلق بالأهمية الزائدة لدراسة الغموض ، قد يكون من السهل أن نقف موقفًا منذرًا ، ونقول إن اللغة الإنجليزية بحاجة ماسة ، فى واقع الأمر ، إلى تنشئة من المحلل . ولكون اللغة الإنجليزية ثرية دومًا وغير مرتبة فإنها سرعان ما تصبح ثرية وغير مرتبة جدًا ؛ ولكون اللغة الإنجليزية خلوة من الوسائل المناسبة التى توضح النحو المقصود ، فإنها سرعان ما تتخلص من الوسائل القليلة التى فيها ؛ ميل اللغة الإنجليزية إلى أن تقول أكثر من معنى أخذ فى الازدياد ، كما أن رغبة هذه اللغة فى التوقف واستبعاد المعانى المحتملة الأخرى أخذة فى التناقص . إن دراسة موجزة للروايات توضح أن اللغة الإنجليزية ، بوصفها لغة يتكلمها المتعلمون قد بسّطت نحوها خلال القرن الماضى إلى درجة غير عادية . يقول الناس فى بعض الأحيان ، إن الكلمات تستعمل الآن وكأنها طاوولات مسطحة ، وبطريقة تتجاهل رقة هذه الكلمات ؛ يقولون : إن استعمال الإنجليزية لمفرداتها أخذ فى التناقص ، وإن استعمالها للكلمات ينصب على الكلمات الأكثر فجاجة . غير أن هذه التسطحية الصحافية لا تعنى أن الكلمات لها معان بسيطة ، فقط ذلك المعنى المستعملة فيه الكلمة ، مثلما تقف الكلمة على بعد ، لتمثل كتلة معقدة وغير واضحة من الأفكار والمنظومات التى لا يتوافر للصحفى الوقت لفهمها . ويجوز أن نتوقع أن تقلل العلوم التطبيقية من غموض اللغة ؛

لسببين أولهما تقليد الوضوح الذى تسير عليه هذه العلوم وثانيهما أن جزءاً كبيراً من رطانة هذه العلوم له ، إن لم يكن له معنى واحد فقط ، فى جميع الأحوال ، خلفية واحدة أو وجهة نظر واحدة . ومع ذلك ، فإن المفردات التى من هذا القبيل لا تدخل فى إطار مفردات الاستعمال العلم ؛ لأنها تعمل فقط وكأنها تثير مزعج إضافي على المفردات المستعملة بالفعل . لقد بدأت الإنجليزية فى التحول إلى كل إجمالى من المفردات سائبة العلاقة فيما بينها فقط ، وأن هذا الكل يحتوى على الكثير من الكلمات المشتركة ، إلى الحد الذى يهدد بخطر الغموض الطارئ ، وأن ذلك يحتم علينا على نأخذ فى حسابنا تماماً تلك الزمرة الصغيرة التى يكتب لها المؤلف ولعل وسم الكثير من الكتابات الصادرة مؤخراً بأنها غير مفهومة تماماً من لا شئ سوى وجهة النظر المقصودة يجيء بمثابة إعلان الحرب على ذلك .

ويعد المانشيت الصحفى أوضح مثال على زيادة عدم الوضوح فى اللغة الإنجليزية وتدمجها وافتقارها إلى التباينات المنطقية . ويحضرني هنا عنوان صحفى رئيسى (مانشيت) يقول :

كارثة مؤامرة قنبلة قاتل إيطالى

الأصل الإنجليزى :

ITALIAN ASSASSIN BOMB PLOT DISASTER

فى هذا المانشيت نجد الإنجليزية مستعملة استعمال منظومة مبنية من المفردات الرئيسة ، التى تعطى معانى خاصة بواسطة الصفات المستعملة استعمال الأسماء فى مواقع البدل ، أو ربما نجد منظومة مُغرأة ، تعنى كل كلمة فيها جملة ، كما هى الحال فى لغة الإسكيمو . لقد قيل لى إن المانشيتات الأمريكية ، مهما كان غموضها ، جمل فى المعتاد ؛ ولكن الطريقة البريطانية أكثر اكتمالاً من الطريقة الأمريكية . والكلمتان plot (مؤامرة) و Bomb (قنبلة) يمكن أن تكونا استمين أو فعلين ، ويغلب عليهما أن تكونا صفتين ، كما يغلب عليهما هنا ألا تمثلان شيئاً محدداً . نحسب فى البداية أن هناك كلمتين أو جملتين ، وأن فاصلة منقوطة سقطت كما هى الحال فى البرقيات وبذلك يصبح معنى المانشيت : «سأحكي لك ، لقاء البنس الذى تدفعه ، عن القاتل الإيطالى وكارثة مؤامرة القنبلة الشهيرة» ولكن القاتل assassin ، على قدر ما أذكر ، لم يكن إيطالياً Italian ؛ الكلمة Italian تشير إلى الكل الإجمالى ، وإلى اسمه ، إن كان هناك

اسم ، الذى هو disaster (كارثة) . ولعل ، فصل كلمة إيطالى Italian عن اسمها فصلاً واسعاً على هذا النحو ، هو الذى يعطى الانطباع الذى مفاده أن الكلمات الأخرى ، أيضاً ، إنما ترتبط بالكلمة Italy (إيطاليا) بصورة أو بأخرى ؛ بمعنى أن القنابل Bombs والمؤامرات plots والكوارث disasters تنتمى إلى كل من الحكومة والثوار فى تلك الأجزاء ؛ وربما لا تكون العبارة القاتل الإيطالى Italian Assassin منفصلة تماماً فى ذهننا عن موسولينى المصاب . هذا الاستعمال الموسع للصفة يعمل كنوع من زنواع تأخير النبر ، وهو ما يعطى الإيقاع طاقة وإثارة ، كما يشبه إلى حد ما وضع علامة منتصف البيت^(٢) مرتين فى بيت واحدة ؛ ولكن الإيقاع الرئيسى ، بطبيعة الحال ، ينقل المعنى التالى : «هذه كارثة من نوع خاص مثير ، من نوع مؤامرة قنبلة القاتل الرائجة فى إيطاليا» ، كما أن هناك نبراً أولياً على الكلمة bomb (قنبلة) .

من الواضح أن هذه قطعة من الكتابة المؤثرة جداً ، بصرف النظر تماماً عن الحقيقة التى مفادها أنها تنقل مغزاها فى شكل مختصر تماماً من مثل هذا النوع الكبير . فهى مغزاها بتدمج يعطى الذهن أفكاراً عدة بنظرة واحدة من العين ، مع وحدة تشبه وحدة الاستعارة ، وبقوة تشبه قوة قنابلها bombs المفضلة . وأنا بدورى لا أحس أن كارثة disaster ستحدث إذا ما اقتنقت أشكال الأدب الإنجليزى الأخرى هذا الشكل العبارى الأساسى الذى يهتم المنطيق logician بدرجة كبيرة ؛ وقد يستطيع التحليل الواضح للأشكال العبارية المحتملة ، والاستعمال السائب للنحو الذى ينبىء للربط بين هذه الأشكال العبارية إلى أبعد حد ممكن فى إطار الأثر المقصود ، قد يستطيع ذلك أن يعيد شيئاً من الطاقة الإليزابيثية لما يعد الآن لغة مستنفدة إلى حد ما . ذلك أن الجملة النحوية لا تعد الشكل العبارى الوحيد فى اللغة الإنجليزية الحديثة ، كما أريد أن أشير هنا إلى أن الآلية التى استعملها مع الشعر سوف تزداد أهميتها بصورة مضطردة إن قدر لنا أن نبقي اللغة تحت سيطرتنا .

أنا لست على يقين من أنى كنت أحاول الاقتراب من هذا الموضوع باستخدام هيكل مناسب من الميتافيزيقيات . وعلى سبيل المثال ، فإن السيد/ ريتشاردز Richards يميز فى القصيدة أربعة أشياء هى المعنى sense والشعور feeling والنغمة Tone ثم القصد Intention ؛ ويجوز لنا القول إن الشرح لا يمكن أن يكون على ما يرام (فى حالة إذا ما كان المحلل قد غزا البلد ، ولكنه لا يحكمه بعد) إلا بعد فصل هذه الأشياء الأربعة على شكل عناوين فرعية وتدوين ظلال النحو التى تنقل محتويات كل

عنوان فرعى من هذه العناوين ظلاً بعد آخر . غير أن عملية فهم كل من القصيدة وتحليلها لا تشبه بحال من الأحوال ، قراءة قائمة من القوائم ؛ فالإنسان يريد ، بالقدر الذى يسمح به الوضع ، أن يقول أشياء فى شكل يجعلنا لا ننسى هذه الأشياء إذا ما هضمناها وتمثلناها شكلاً صحيحاً .

والناس يتذكرون الفكرة المعقدة باعتبارها شكلاً من أشكال الشعور الذى ينطوى على حقائق وأحكام ؛ والإنسان لا يستطيع أن يعطى الشعور أو يصرح به بشكل مباشر أكثر من نال الشعور بالقدرة على ركوب الدراجة ؛ إن الشعور نتيجة من نتائج المقدرة ، برغم أنه من الممكن اكتسابه ربما عن طريق قراءة قائمة من القوائم . أما مسألة التصريح بالحقيقة وبالحكم (الفكر والشعور) كل على حدة ، باعتبارهما أمرين علاقيين مختلفين ، فتعد طريقة سيئة من طرق الإيحاء بالطريقة التى تربط بينهما ؛ فهذه الطريقة تجعل القارئ ، فى واقع الأمر ، يفهم ذلك الذى يتعين عليه أن يفهمه كشئ واحد ، على أنه شيئان . والتحليل المفصل الذى من هذا القبيل يمكن أن يكون ممتازاً إن كان من قبيل علم النفس ، ولكن يصعب أن يكون من قبيل النقد الأدبى ؛ هذا يعنى أن تحيلاً من هذا القبيل يمكن أن يبدأ من مرحلة أكثر تأخراً ، وأن قارئ القصيدة قد يتعين عليه قراءة جزء كبير منها حتى يتسنى له الحصول على المعلومات التى يريدها .

فكرة الوحدة هذه لها أهمية خاصة ؛ ليس فى الشعر ، رغم أنها أساسية فيه ، فحسب وإنما فى الأدب كله وفى الحديث كله . ويمكن لنا أن نستعيد ، على سبيل المقارنة وليس على سبيل التفسير ، ذلك الذى اكتشفه بافلوف pavlov فى أدمغة كلابه ؛ لقد اكتشف بافلوف أن حفز منطقة بعينها من الدماغ ينتج عنه نوع من الكف ، شبه المباشر ، لمناطق أخرى مجاورة وفى نفس منطقة الكف بعد ذلك بلحظة . وعليه نقول شيئاً على شكل جزئين يكون مختلفاً بطرق لا تحصى عن قوله كوحدة واحدة ؛ يقول كوليردج Coleridge فى موقع من المواقع إن العقل يلح على الحصول على كلمة واحدة لعملية ذهنية واحدة ، وأنه يمكن أن يستعمل كلمة واحدة غير مناسبة بدلاً من كلمتين مناسبتين . ونحن عندما نكون نحتفظ بتشكيلة من الأشياء فى أذهاننا ، أو نستعمل تشكيلة من الآليات الذهنية بدلاً من شئ واحد ، فإن الطريقة الوحيدة لتطبيق معاييرنا تكون بتطبيق هذه المعايير فى أن واحد ؛ معنى ذلك أن الطريقة الوحيدة لإجبار القارئ

على الإمساك بالمعنى الكلى الذى نقصده هي أن نتخذ من الترتيبات ما يجعل القارئ يحس فقط بالافتتاح عند سماعه كل العناصر التى فى الذهن فى لحظة الاقتناع ؛ والطريقة الوحيدة لعدم إعطاء شئ متغاير المنشأ أو متغاير الخواص هي أن نعطي شيئاً يعد مركباً عند كل نقطة من النقاط .

عنواني الثالث أكثر أهمية ، فيما يتعلق بطريقة فهمنا للغموض . وأنا استعمل باستمرار طريقة للتحليل تتجاوز الفجوة التى بين طريقتين من طرق التفكير ؛ وهذه الطريقة تنتج مجموعة محتملة من المعانى البديلة التى لها شئ من الإبداعية ، ثم تقول الطريقة بعد ذلك إن جهداً محلياً من الذهن يلقي القبض عليها فى ما قبل وعى *preconsciousness* القارئ . ولا بد أن هذا يبدو أمراً ملتبساً تماماً ؛ ومع ذلك فإن الحقائق الخاصة بفهم الشعر هي حقائق شاذة فى جميع الأحوال . والفرضية التى من هذا القبيل يمكن الحكم عليها على أفضل نحو بالطريقة التى تعمل بها على نحو مفصل ؛ وسوف أركز فقط على جعل هذه الفرضية جديرة بالتصديق .

نحن لا نفكر بالكلمات وإنما بعبارات موجهة ، ومع ذلك فنحن عندما نقبل نحواً *syntax* أو نسلم به تكون هناك مرحلة مبدئية من عدم اليقين (الشك) ؛ «قد يكون النحو من هذا النوع أو ذاك ؛ وأن الكلمات يمكن وصلها أو الربط بينها بهذه الطريقة أو تلك» . هذا يعنى أننا نرى الكلمات بوصفها موجودة بالفعل فى إطار نحوى وليست كما ترى الحروف فى كلمة من الكلمات ، ومع ذلك فنحن قد نكون أكثر استعداداً للخطأ فى النحو أكثر من الخطأ فى الكلمة . وتحت تأثير بعض العقاقير التى تجعل الأشياء تقفز من حولنا نستطيع أن نرى شيئاً بعينه يتحرك أو موضوعاً فى مكان آخر نسبة إلى احتمال تحركه أو احتمال وضعه فى مكان آخر ، نسبة إلى نوع من أنواع معاملات خفة الحركة الذى نكون قد أعطيناه بالفعل لمثل هذا الشئ باعتبار ذلك جزءاً من فهمنا . وبالطريقة نفسها ، فإن نحواً جديراً بالتصديق يتم التقاطه فى ذلك الوقت شأنه فى ذلك شأن الكلمات التى ينظمها هو نفسه (النحو) ، ولكن تتصل بهذا النحو احتمالية ، كما تكون البدائل الأقل احتمالاً المستعدة ، إذا دعت الضرورة ، لتحل محل الاحتمالية ، موجودة بشكل أو بآخر فى خلفية أذهاننا . يقع فى الشعر نبذة كثير على البدائل التى من هذا القبيل ؛ ومسألة محاولة «تعرف» شاعر من الشعراء ترجع ، إلى حد كبير ، إلى تعلم التحكم والسيطرة على هذه البدائل . ولما كان اتخاذنا لمعامل آخر

تصله العين بالأشياء ، عندما يكون لدينا انطباع بمسافة هذا الشيء ، هذا الانطباع الذى لا يمكن فصله مطلقاً عن الإحساس البصرى الصرف ، والذى يترك أعيننا مشتتة عندما يكون منفصلاً على هذا النحو (إن كان ما أخذناه على أنه جدار قد أصبح بحراً ، فإننا فى البداية لا نرى شيئاً ، وربما نحار لفترة قصيرة كما لو كنا نرى شيئاً ضبابياً ، ثم نرى بعد ذلك بطريقة مختلفة) ، فإن قراءة شاعر جديد ، أو أى شعر على الإطلاق ، تملأ كثيراً من القراء بشعور من الحرج والاستياء فقط ، مثل الشعور الذى ينتابنا جراء عدم تعرف ، والرغبة فى تعرف ، رن كان ذلك جداراً أو بحراً .

هذه الأحكام الخافطة المستقلة من أحكام الاحتمالية هى التى تتحد ، كما لو كان عن طريق انفجار ، «لتصنع معنى» وتقبل المعنى الرئيسى لترابط من العبارات ؛ ورد الفعل ، رغم سرعته ، لا يكون مباشراً مثلما يتوقع له الإنسان . وكما هى الحال فى التفاعل الكيميائى ، يكون قد حدث هناك انعكاس أو تفاعلاً جانبية ، أو إن شئت فقل انفجارات متضائلة ، أو تفاعلات منخفضة واسعة الانتشار ، لا تعطى حرارة كثيرة ، تستمر فى التزامن ، وقد تتعقد النتيجة النهائية بفعل المراحل الأولية من العملية الرئيسية ، أو بفعل النتائج المثلثة^(٢) التى تترتب على نتائج التفاعل . وكقاعدة ، فإن كل ذلك الذى نتعرفه بالشكل الذى يكون عليه فى ذهننا هو تداعى المعانى الوحيد الذى يبدو كافياً بالقدر الذى يجعل منه إجابة - «لقد فهمت الآن معنى الكلمة that» ؛ إذ إن غرابة هذه العملية لا يمكن فهمها إلا على فترات فقط . أذكر مرة أنى كنت أكشف عن كلمة لكى أفهمها ، وسمعت نفسى فى ذات الوقت وكأنى أتخيل أنى كنت قد قرأت عكسها . وبالطريقة نفسها هناك فى قراءة الشعر ، مرحلة مبدئية يكون النحو فيها لا يزال غير مستقر ، ولا تكون الكلمات قد أعطيت بعد ثقلها الذى تستحقه ؛ بمعنى أنه يكون لدينا انطباع عريض على كل ما يدور الموضوع حوله ، ومع ذلك تظل تتحول فى الذهن بعض الانطباعات الطارئة المتباينة ؛ وقد لا تكون هذه الانطباعات جزءاً من المعنى النهائى الذى أمكن الوصول إليه عن طريق الحكم ، ولكن يغلب على هذه الانطباعات أن تكون مثبتة فى الحكم باعتبارها جزءاً من لون هذا الحكم . وبالطريقة نفسها ، هناك فى كتابة الشعر مرحلة مبدئية ، لا يكون النحو كله ، وإنما النحو الذى يكون عند نقاط الاتصال المهمة فى ما بين الأفكار المهمة ، عرضة للتغيير فى أغلب الأحيان . وهناك مثال على ذلك ، تافة ولكنه أهيل ، يتمثل فى روايتين لقصيدة الشاعر كراشو التى عنوانها ترنيمة لختان سيدنا Hymn for the circumcision of our Lord :

كل الأرجوان يباهى بشرائط الزينة
الساتر القرمزية لسريرك ؛
لم تذهب أنت بمثل هذه المحاسن الحلوة ؛
ولم توضع فى مثل هذه الحمرة الغنية . (١٦٤٦)
كل التفاخر الأرجوانى الذى يحزم
ستائر سريرك القرمزية ،
لا تذهبك بمثل هذه المحاسن الحلوة
ولم تضعك فى مثل هذه الحمرة الغنية . (١٦٥٢)
الأصل الإنجليزى :

All the purple pride of Laces,
The crimsom curtaines of thy bed;
Gulld thee not with so sweet graces;
Nor set thee in so rich a red.

(1646)

All the purple pride that Laces
The crimson curtains of thy bed,
Gullds thee not in so sweet graces
Nor setts thee in so rich a red.

(1652)

أنا أسلم بأننا يمكننا استخلاص الكثير من الحقيقة التى مفادها أن نحواً بعينه
اختير بدلاً من نحو آخر لعبارة شعرية بعينها ؛ والمثال الذى بين أيدينا يوضح القيود
التي لمثل هذه الطريقة . ولما كان من الواضح أن الشعر يصيبه تغير قليل من جراء
هذه التغيرات المقيدة تماماً فى النحو ؛ فقد يكون من السهل مع القراءة السريعة أن
نظن أن هذه التغيرات واحدة . إن مسألة استعمال الكلمة laces كاسم أو فعل لا تهم
كثيراً ؛ والسبب فى ذلك أنه برغم اختلاف معنى الاستعمالين ، فإن كلا منهما يذكر

القارئ بالاستعمال الآخر . وعليه فإن التغيير المقابل فى الكلمة guild (يذهب) لا يجعلنا نهتم إن كان التذهيب قد تم بواسطة الفخر pride أو بواسطة التنجيد الذى يعبر عن التذهيب ؛ وأيما كان النحو المستعمل فإن القارئ يعرف أن التذهيب gilding قد أنجز فى الحالتين ، عن طريق استعمال الكلمة اسماً أو فعلاً وعليه فإن كلا من هاتين الروايتين تشتمل على الأخرى ضمن احتمالاتها ؛ ويحتمل أن تكون هناك مرحلة يكون معظم القراء عندها لم يلاحظوا بعد نوعية النحو المستعمل فى واقع الأمر . وقد يكون هذا المثال الذى أوردته عن تعقد عملية تشرب الشعر للنحو مثلاً مقنعاً نظراً لبساطته ؛ وهذا المثال يوضح ، على سبيل التذكير ، ذلك الذى قلته بالفعل ، والذى مفاده أن الأثر الشعرى لا يمكن أن يتشوش بسهولة عن طريق تغيير كلمات تعد على أصابع اليد الواحدة .

ويتعين علينا أن ندرس أيضاً ، لا مجرد إن كان هذا التغيير النحوى يحدث فى البداية وإنما طريقة إزالته بدقة ؛ يجب أن ندرس ، بعدئذ ، مدى الفائدة التى نجنيها من مثل هذا التغيير . ومن الواضح أن أسس المؤلف النقدية وكذلك أسس الجمهور الذى يكتب له هذا المؤلف هى التى ستحدد مثل هذا التغيير بدرجة كبيرة ، ويتعين علينا أن نأخذ هذه الأسس بعين اعتبارنا ونحن نحدد إن كان شكل بعينه من أشكال الغموض جزءاً من الأثر الكلى المقصود . (هذا الإنذار قليلاً ما يكون له وزنه نظراً لأن هذه الأسس النقدية يتعين وضعها فى الاعتبار فى أى حال من الأحوال) . من هنا ، قد يكون من العدل والإنصاف أن نعد شعر القرن السابع عشر مسئولاً عن السواد الأعظم من ضروب الغموض فيه ؛ والسبب فى ذلك أن نوق ذلك القرن كان خلواً بشكل عجيب من المبادئ النقدية التى من قبيل تلك المبادئ التى تتوسط حكماً من الأحكام قبل اكتمال خبرة قبول الشعر والتسليم بها . وعلى الجانب الآخر ، قد يكون من غير المفيد فى أغلب الأحيان أن نصر على ضروب الغموض عند ألكسندر بوب ونلح عليها والسبب فى ذلك أن بوب كان ينتظر من قرائه أن يهذبوا أذهانهم ويخلصوها تماماً من التشوشات السابقة مثلما هذب هو ذهنه وخلصه من هذه التشوشات . من ثم ، فإن الأمثلة التى أخذتها من شعر القرن الثامن عشر يتعين عليها أن تعتمد على التباينات النحوية التى كان المؤلفون يظنونها تافهة وغير ذى بال ، التوريات التى قصدوا لها أن تكون مفهومة ، وتباينات المعنى التى تتبع من سطحية مؤثرة فى فكر هؤلاء المؤلفين . ولكننا ، بهذه الطريقة ، سوف يتعين علينا أن نتجاهل ضروب الغموض فى القرن

السابع عشر ، لأن هذه الضروب يمكن أن تكون لا علاقة نسبة إلى الأثر الكلى المقصود ومن ثم لم يتم استيعابها .

وتعد أشهر قصائد بن جونسون مثلاً محيراً على ذلك :

اشربى لى فقط بعينيك ،

وأنا سوف أتعهد بعينى ؛

أو تركى قبلة ولكن فى الكأس

وأنا لن أبحث عن نبيذ .

العطش الذى ينبع من الروح

يطلب مشروباً سماوياً ؛

ولكن قد أرشف من رحيق جوبيتر

وان استبدل هذا برحيقك .

الأصل الإنجليزى :

Drink to me only with thine eyes,

And I will pledge with mine;

Or leave a kiss but in the cup

And I'll not look for wine.

The thirst that from the soul doth rise

Doth ask a drink diving;

But might I of Jove's nectar sup

I would not change for thine.

البيتان الأخيران يقولان عكس المقصود ؛ وأنا يجب أن أشكر على عدم إدراج هذا المثال الشهير ضمن الضرب السابع من ضروب الغموض^(٤). ومع ذلك فقد استطعنا بالفعل أن نحدد ، عن طريق بقية المقطوعة ، إن المقصود هو شكل من أشكال الغنائية البسيطة ؛ ليست هناك أية مضامين مزبوجة الوجه لأية معقولية من أى نوع ، يضاف

إلى ذلك أن الكلمة but (لكن) تقرر ، قبل كل شيء شكلاً واحداً للتضاد . وهذا لا يعنى القول بأن البيتين الأخيرين يشكلان حادثة ، وبالتالي لابد من تغييرهما ؛ قد نستشعر أن الحقيقة التى مفادها أن أحداً لن يسىء فهمه هى التى تضيف على هذا التوهج اكتمالاً مؤثراً . والواقع أننا قد نأخذ الأمر مأخذ الجد ، حتى يتسنى لنا النظر إلى هذين البيتين من منظور أنهما عبارة حقيقية واحدة مكونة من متضادين . ويجوز لنا القول إن المعنى اللاعلاقى هو المعنى الذى كان جونسون Jonson معتاداً عليه بصورة أكبر ؛ وأن جونسون ربما كان يردد ، خدمة لأغراض الغنائية lyrism ، صدى عبارة من نوع ما كان قد استعملها فى الميرميد Mermaid ، ليعبر بها عن طموح شعري بدلاً من طموح غرامى ؛ إنه قد لا يلتفت إلى النحو إلا بعد فوات الأوان ؛ وأن الإنسان فى هذا النوع من القصائد الغنائية، التى تتمثل مهمتها فى أن تكون صادقة بدرجة مرهقة، يمكن له أن يمشى على منوال أى شكل من أشكال الحماس السخى يكون قد صاغ بالفعل عباراته لنفسه صياغة دافئة ؛ وأن الأبيات ، فى أى حال من الأحوال ، عبارة عن غلو حقيقى ؛ والسبب فى ذلك أن جونسون قد استشعر بحق تماماً تعطش thirst الروح soul إلى جرعة الشعر السماوية . قد يكون كل ذلك صحيحاً ، وقد تكون كل هذه الحقائق مهمة جداً لكاتب السيرة ، ولكنها لا علاقة لها بتذوق القصيدة والتمتع بها . وبطبيعة الحال فإن ممايزة من هذا القبيل قد يكون من الصعب القيام بها ، وقد يكون من الصعب على أولئك الذين يتذوقون القصائد أن يكونوا كتاب سيرة ذاتية إلى حد ما، ولكن هذا المثال المفرط قد يصلح لتوضيح أنه ليست كل أشكال الغموض القيمة هى التى تكون التى تكون علاقية ، كما يوضح أيضاً أن ما أقوله عن عقول الشعراء أقل مما أقوله عن الطريقة التى يعمل بها الشعر .

هذه نقطة مهمة ، نظراً لأننى أعالج عملية التواصل باعتبارها شيئاً غير عادى تماماً ، حتى يمكن أن تكون الخطوة التالية بعد ذلك هى فقدان الثقة فى هذه العملية برمتها . قد يبدو معقولاً أكثر ، ونحن نتعامل مع بدائل النحو المبهمة ، أن نتخلى عن الزعم الذى مفاده أننا نفسر شيئاً موصلاً إما لنقول أننا نوضح ذلك الذى حدث فى ذهن المؤلف (وهذا هو ما ينبغى أن يهتم كاتب السيرة الذاتية) أو ذلك الذى كان من المحتمل أن يحدث فى ذهن القارئ (وهذا هو ما ينبغى أن يهتم الشاعر) . وهذا الذى يهتم الشاعر قد يكون أكثر انتظاماً ، ولكنه مثل أشكال كثيرة من الشك ، قد يزعم لنفسه أنه يعرف الكثير ؛ والقواعد الخاصة بما يمكن نقله أكثر غموضاً حتى من

القواعد التى تحكم آثار الغموض ، سواء بالنسبة للقارئ أو المؤلف ، الأمر الذى يجعل من الأفضل لنا أن نتكلم عن الطرفين فى آن واحد وأن نشعر بالامتنان إذا كان ما نقوله عن أى منهما صحيحاً .

ويمكن لنا أن نتناول هنا مشكلة الاعتقاد فى الشعر ؛ مشكلة ما إذا كان من الضرورى لنا أن نشارك الشاعر آراءه إن قدر لنا أن نفهم حساسيته . من الضرورى فى أحيان كثيرة أن نصدق هذه الآراء بالمعنى السلوكى ؛ بمعنى أننا يجب أن نعتاد جيداً على هذه الآراء حتى يمكن لنا تخيل النتائج التى تترتب عليها ؛ وهذا يتطلب منا أن نكون أشخاصاً معرضين للتصرف كما لو كانت هذه الآراء صادقة ، حقيقية . ومن المؤكد أن الأمر إن كان على هذا النحو ، فإننا سنحار فى مسألة إمكانية تذوقنا لعدد كبير من الشعراء وتمتعنا بهم . ويبدو أن تفسير ذلك هو أن محبى الأدب قد تدربوا ، خلال الأجيال القليلة الماضية ، تدريباً اجتماعياً على أن يلتقطوا فى وقت واحد نتفاً عن آراء الناس ، ويقبلونها طوال مصاحبتهم لأصحابها ، مع أقل قدر ممكن من الاحتياج ؛ ويجوز لى القول ، مؤكداً على ذلك ، أن الناس مع حالة التردد التى تعترى العالم المثقف فى أيامنا هذه ، إنما يقبلون ، فى واقع الأمر الآراء كلها ، بغض النظر عن تناقضها ، الآراء التى تظهر فى الشعر بمعنى أننا الناس عرضة لأن يستعملوا هذه الآراء كلها فى التوصل إلى قرارات . ولأسباب من هذا القبيل نجد أن الاعتياد على قراءة تشكيلة متباينة تماماً من أنواع الشعر ، تلك التشكيلة التى لم يضيفها ، قبل كل شيء ، إلا الجمهور بشكله الكلى ، هذا الاعتياد هو الذى يضيف على عملية التذوق تعيداً محيراً ، ويغلب عليه أن يجعل الناس أقل يقيناً بأذهانهم ، كما يحتم الارتداد إلى طريقة من طرق التفسير المفهومة ، من هنا فإننا ونحن نقرأ بعضاً من مقطوعات كيتس Keats نجد من الصعب علينا أن ندرك أن هذه المقطوعات قد أمكن تذوقها منذ زمن طويل تذوقاً تجريبياً عملياً ، فى غياب إعادة التوكيد النظرية التى يوليها المحللون النفسانيون ، فى أيامنا هذه ، هذه المقطوعات ؛ والشئ نفسه ينطبق على كتابات الباطنيين «الأنثربولوجية» التى من قبيل الأبيات التى اقتبسناها عن كراشو فى الفصل الأخير .

موقف المرء هنا يشبه إلى حد كبير موقف ذلك المتصور Visualiser الذى لا يمكن له أن يتخيل تذوق الشعر فى غياب رؤية الصور التى يعتمد هو عليها ؛ إن أى إطار

فكرى يبدو علاقياً يكون مشجعاً جداً (مثلاً يتضح لنا من ثقة العلماء الزائدة عن الحد) سواء أكان يفسر بحق شيئاً أم لا ؛ وإذا ما أحسست أن ردد فعلك يمكن وضعها في مشروع عقلانى تستطيع أنت تخيله بشكل تقريبي ، فذلك يعنى أنك ترغب ، على سبيل المثال ، فى أن تترك نفسك إلى تجليات الحركة الرومانسية ، مع عتبة أكثر انخفاضاً من الانفعال اللازم لذلك وخوف أقل على احترامك النقدى . وعليه فإن قبول شكسبير يحسب إلى حد بعيد لصالح القرن القرن الثامن عشر ؛ والواقع أن الدكتور جونسون كان على يقين أكثر من أن الاضحاك عنده كان من الطراز الأول (لم يكن أحد يخس أن نكتة من النكات بحاجة إلى تفسير) أكثر من ذلك الاضحاك الذى كانت تسمح به طرائفه التى كان يلجأ إليها لاستثارة المشاعر بعيدة الأثر فى المأساة (التراجيديا) وأنا أفترض أن آلية التوكيد هذه شىء منشود فى استعمالى للعبارات التى من قبيل «خارج بؤرة الوعي» ، وبدون أى دعم أو مساندة محددة تماماً من النظرية النفسية . الواقع أن إيراد هذا النوع من التوكيد يعد الوظيفة الرئيسية للنقد .

إن كثيراً من الناس الذين يسلمون بأن هناك قدراً كبيراً من الغموض فى الشعر، وأن هذا الغموض مهم ، قد يظنون أننى مضيت فى تكديس أشكال الغموض فى حالات بعينها إلى أن أصبح الشىء كله مضحكاً ؛ «لا تنتظر منا أن نصدق كل ذلك» . الواقع أنى استهدفت الكمال إلى أبعد حد ممكن فى الحالات التى كانت تستدعى مثل هذا الكمال ، والواقع أننى كنت أتدبر إن كانت كل تفصيلى من التفاصيل معقولة أم لا ، ولم أتدبر إن كانت النتيجة معقولة ككل . والسبب فى ذلك أن طرائق التحليل هذه إنما تستعمل عادة بطريقة عارضة وبصورة متدرجة ، مع تضمين مفادة أن الناقد قد كشف نوقه وكياسته بعدم الذهاب إلى أبعد مما وصل إليه ؛ ومن رأى أن طرق التحليل هذه إذا ما تكومت على شكل كومة هى (طرق التحليل) صانعتها ، وهذا انطباع مختلف إلى حد ما ، فإن ذلك يعد ، فى أى حال من الأحوال ، اختباراً يصبح اخضاع هذه الطرق له أمراً مناسباً . وإذا كان القارئ قد اكتشف أننى أوسع الواضح والمسلم به توسيعاً ملمّاً ، فيجب ألا يغيب عن باله أن نقاد الأدب الإنجليز قد بلغوا من عدم الرغبة فى المظهر بمظهر التافة المفتقر إلى الروح مبلغاً أصبح معه الواضح بل وحتى المسلم به يقال بطريقة تستحق اللوم فى ظل هذه النقاط الفنية الصغيرة .

هذا الموقف يمكن تبريره في كل الأحوال ؛ ذلك أن موقف الناقد الأدبي اجتماعي أكثر منه علمي . وليس هناك من شك في التعامل مع هذا الموضوع في النهاية ؛ والسبب في ذلك أنه ما دام أن الناس يقرءون مؤلفاً من المؤلفين ، فهم يقرؤونه دوماً قراءة مختلفة . ومن مهمة الناقد أن يستخلص لجمهوره ما يريده ذلك الجمهور ؛ أن ينظم ، ذلك الذي يمكن أن يبدعه في واقع الأمر ، ذوق عصره . وذلك حتى يتسنى للأدب ، وما دام شيئاً حياً ، أن يتطلب إحساساً sense ، لا بما هو موجود هناك بالفعل، بل بما هو ضروري «لتصريف» موقف بعينه . والتفسير المفصل ، في المجالين الاجتماعي والأدبي ، يعيد إلى الذاكرة رد فعل تشككي ، «لماذا why يبدد المؤلف وقتنا؟ بمضايقتنا بهذا الشيء في الوقت الذي نعرف فيه جميعاً أنه على ما يرام ؟ ما الفائدة من ذلك ؟» وبالطريقة نفسها لابد من إعادة المحلل إلى تواضعه عن طريق تلك القصة التي تروى عن بروست Proust عندما راح يسأل دوقاته عن أسباب وطريقة دخولهن غرفة الاستقبال مثل الدوقات ؛ ولم يستطعن أن يجبنه ، وكانت النتيجة الوحيدة التي ترتبت على ذلك أن رحن يضحكن عندما رأينه هو نفسه يدخل غرفة الاستقبال بنفسه . إن التوقف عن الحياة طلباً للفهم أمر لا يرضى الفهم .

هذه المقارنة أو الاشتقاق الاجتماعي يمكننا التوصل إليه بشيء من التفصيل ، وهو يتعلق بالمشكلات التي في الفصل الأول من هذا الكتاب . وترتيباً على ذلك ، فإن علاقة المعنى بالصوت الصرف تسير في خط متوازٍ مع العلاقة التي بين الشخصية والملاح ؛ وقد يفيد ذلك في توضيح الطريقة الكاملة تماماً التي يتعين على المرء أن يتصرف بناء عليها ، من حيث الممارسة كما لو كانت نظرية الصوت الصرف حقيقية . إن المصدر الرئيسي للتلذذ بالملاح يتمثل في فهم الشخصية ؛ وأي تغيير في معرفة الإنسان للشخصية يغير (عن طريق تغيير العناصر المنتخبة) فهم الإنسان للملاح . إن الجمال يسكن الصوت والملاح ، ولكن نظراً لكون الصوت والملاح بنائيات استلطيقية (جمالية) ، فإنها تعتبر إلى حد قطارات (محاليل في أشكال يمكن تصورها على الفور) من كل من المعنى والشخصية . وكما نقول إن المعنى (وليس الصوت) هو الذي يهم في الشعر ، فإن القول بأن الشخصية (وليس الملاح) هي ما يهم في الشخصية يعد قولاً ذهنياً ومتعصباً تماماً ؛ إن من يفعلون ذلك في الحالين يستطيعون إنقاذ الظواهر عن طريق استدعاء ما قبل الوعي أولاً ثم بعد ذلك استدعاء طرق الفهم الغريزية ؛ إنهم في الحالين ، وإرضاء للذهن يستعملون كلمات تنتمي إلى الجزء المفهوم من المقياس ،

عن المقياس كله . كما أن الحالين يتعلقان بالمغالطة الفكرية التي تنتظر للذهن باعتباره شيئاً سالباً بطريقة أخرى يجمع الفرضيات ؛ أو بالفرضية التي مفادها أن الحقيقية قيمة في التجريد عنها باعتبارها شيئاً مهضوماً استهدافاً للمنفعة . ويمكن لنا في الحالين أن نتجاوز ذلك بشكل جزئى بأن نقول إن المعنى الذى يهم هو الذى يقل عن «ما يعنيه لنا» وأن الشخصية المفهومة بالفعل هي التي تقل عن كل علاقاتها المحتملة بنا . وأن الممايزة التي أداعبها بلا هوادة هي ، في الحالين ، بطبيعة الحال ، ممايزة لفظية ينظر معظم الناس إليها على أنها لا تقدم ولا تؤخر ؛ قد يقول قائل : إنه يقرأ سوينبرن Swinburne طلباً للصوت ويقرأ جورج هربرت طلباً للمعنى ، غير أنه لا يمكن أن ينكر أنه يقرأهما طلباً للمعنى المنقول بطرق شتى ؛ ورجل الأعمال الذى يستخدم سكرتيرة قد يشعر بممايزة بين الملامح والشخصية ، ولكنه لن يجد غضاضة في أن يسمى هذه الممايزة بممايزة بين نوعين من الشخصية مقيمة بلغة الملامح .

ربما ينظر القارئ إلى هذا التوازي باعتباره شكلاً من أشكال نكات التنظير ؛ ولو صح ذلك ، لكان نوعاً من التضليل ، لأنه لو كان هذا التوازي نكته فإنه يشتمل على عنصر أخلاقي ويعتمد على شكل من أشكال الغموض وفي الحالين يكون هناك مقياس نبيل - كريه noble - naughty (مساو في أجزائه لقوة الشيء في الاستقصاء على التحليل لو كان يقبل التحليل) ومقياس فكرى - غريزى intellectual - instinctive (مساو في بعض أجزائه للصعوبة أو السهولة التي يمكن بها إجراء مثل هذا التحليل) ؛ وأن شكلاً من أشكال التعقلية السانجة أو البيوريتانية السانجة هو الذى يخلط المقياسين ببعضهما في الحالين . ويجب أن اعترف أن وضع فرضية القوس الأول ليست بعيدة عن هذه المغالطة ؛ بمعنى أن نقول ، مثلاً قلت أنا في الفصل الأول ، إن التحليل لا يضر سوى القصائد الرديئة فقط (ص ١٦ من الأصل الإنجليزى) . وليس هناك من سبب ضرورى واحد يحتم أن يكون ذلك صحيحاً ، وجدير بنا أيضاً أن نلاحظ أن فئة مهمة من القراء تنظر إلى هذه الفرضية على إنها غير صحيحة .

تعطى أعمال فنية كثيرة قرائها نوعاً من القوة والتنفيس ، لأن هذه الأعمال تكون مستقلة عن القانون الأخلاقى الذى يلتزم به هذا الجمهور ويعتمد عليه ؛ هذه الأعمال تعطى تنفساً عن طريق إشباع الخيال الجامح ؛ وتعطى قوة ، لأنها تعطينا نوعاً من زنواع التوازن داخل حدودنا خشية أن نكون خرجنا عنها ، وعلى كل حال ، فإن هذا

التوازن داخل حدودنا خشية أن نكون خرجنا عنها ، وعلى كل حال ، فإن هذا التوازن يكون سرّياً لأننا نتعرف حدودنا على نحو أفضل عندما نراها من الجانبين . الأعمال التى من هذا القبيل تعطى خبرة تخيلية قيمة ، والجمهور الذى من هذا القبيل لا يطبق تحليل هذه الأعمال ؛ وتعد قصائد الشاعر كراشو ، التى أوردتها فى الفصل الأخير أمثلة على هذه الحالة من الأشياء . وزنا مازلت أشك فى مسألة صحة التوازى بين الجمال الشخصى والجمال الشعرى ؛ مازلت أشك أن هناك بعضاً من الناس الممتازين الذين يعجبون إعجاباً حقيقياً بلامح جيرانهم ، لأسباب حقيقية تتعلق بالشخصية ، تلك الملامح التى قد تصيبهم بصدمة إذا ما استطاعوا أن يفهموها .

وفى ظل مثل هذه الظروف الخاصة نوعاً ما يتعين علينا أن نحاول منع الناس من اضطرارهم إلى تحليل ردود أفعالهم مستعملين فى ذلك كل الذوق الذى يكون فى متناولهم ؛ كما يجب ألا يكونوا خصوصيين جداً كما قد يبدو ، فالهدف من الحياة ، قبل كل شئ ، ليس فهم الأشياء ، وإنما الحفاظ على دفاعات الإنسان وتوازنه وأن يحيا الإنسان حياته بقدر ما يستطيع ؛ وليست العمات العذراوات فقط هن اللاتى توضعن على هذا النحو . ويجب ألا يغيب عن بالنا (نظراً لأنى أقول أفضل ما أستطيع نيابة عن العدو) إن مبدأ الصوت الصرف ، باعتباره تقريباً أولياً ، أو توجيهاً عاماً ، لأولئك الذين لا يعرفون الطريق إلى قراءة الشعر ، يعمل فى معظم الأحيان كوصفة طبية للاستقبالية الجمالية (الاستطائية) ، وقد يكون هذا المبدأ ضرورياً أيضاً .

ونحن إذا ما أردنا الدفاع عن التحليل بشكل عام فإن ذلك يحتم علينا مناقشة احترام الذات فى قراءة التحليل ، ونسلم بأن لديهم خاصية تحظى بكثير من الاحترام فى الوضع الران . هؤلاء القراء يتعين أن يكون لديهم قدر مناسب من التوازن أو دفاعات قوية نسبياً ؛ لابد أن تكون لديهم فى البداية قوة التفاعل مع القصيدة تفاعلاً حسياً ومحددأ (ويجوز لنا أن نسمى ذلك أنثوياً) ، ثم ، وبعد أن يكونوا قد حددوا رد الفعل ، بعد تبقيعه بطريقة صحيحة ، على شريحة من الشرائح ، يجب أن يكونوا قادرين على تحويل المجهر (الميكروسكوب) إلى رد الفعل المبّقع هذا بلا مبالاة من نوع معين ودون أن يلطخوه بأصابعهم ؛ يجب على هؤلاء القراء أن يكونوا قادرين على منع مشاعرهم الجديدة التى من النوع نفسه من التدخل فى عملية فهم الشاعر والأحاسيس الأصلية (قد نسمى ذلك «أنثوياً») وأن يكون لديهم من التجرد ما يكفى لجعلهم لا

يعبأون بما يمكن أن تصبح عليه مصادر إشباعهم (الكلمة «ثبت» fixed فى الجملة الأخيرة استعارة مأخوذة من اللقطات الفوتوغرافية فى الطباعة ؛ هذا التثبيت فى الأفكار الثانوية يكون أفضل من التثبيت المجهري (الميكروسكوبى) والسبب فى ذلك أن المجر ، قبل كل شىء ، ليس فى المتناول) . هذه الخاصية تحظى بالإعجاب فى الوقت الراهن لأنها تتعطينا قوة معينة نتعامل بها مع أى شىء قد يصبح حقيقياً ؛ وقد بدأ الناس يحسون أن ذلك يمكن أن يكون أى شىء على الإطلاق . وأنا لا أقول إن هذه القوة ذات قيمة فريدة ؛ إذ يغلب على هذه القوة أن تمنع الإدراك من أن يترك أثره التخصيبي المروى على الشخص ككل ؛ وأى إدراك من العصور الوسيطة قد يكون أكثر كلية وإشباعاً من أى إدراك حديث . ولكن من المستشعر بحكمة وعلى نطاق واسع أن هؤلاء الناس قادرين ، على نحو أفضل ، على التعامل مع مصاعبنا الراهنة التى بلغت دفاعاتها من القوة حداً تمكن معه هؤلاء الناس من القدرة على فهم الأشياء ؛ كما لا أستطيع أن أخفى تعاطفى مع أولئك الذين يريدون أن يفهموا أكبر قدر ممكن من الأشياء ، وأن يعلقوا تلكم النتائج التى لا يستطيعون التنبؤ بها .

ويتعين على ، بعد عبارة التفضيل هذه ، أن أعود مرة ثانية إلى ما أسميته المغالطة وأناقش إن كانت الفكرة العلمية للحقيقة ترتبط بالشعر أم لا بشكل مطلق . وأنا أحاول هنا تحليل أشعار تذوقتها تشكيلة كبيرة متباينة من النقاد الذين وصفوا هذه الأشعار بلغة آثارها ؛ وترتيباً على ذلك فأنا أزعم أنى أوضحت الطريقة التى يعمل بها العقل المؤهل تأهيلاً جيداً أثناء قراءته الشعر ، كما أوضحت أيضاً الطريقة التى عملت بها تلك العقول المؤهلة تأهيلاً جيداً والتى لم تفهم على الإطلاق طريقة عملها . وقد يكون من المقنع عندئذ ، أن أقول : إننى كنت معنى بالعلم أكثر من الجمال ؛ بالتعامل مع الشعر كما لو كان فرعاً من علم النفس التطبيقي . ولكن طالما أن الشعر يمكن أن ننظر إليه نظرة نزيهة تماماً ، وطالما أن الشعر يعد شيئاً خارجياً للدراسة والتحليل ، فهو شعر ميت وغير جدير بالدراسة ؛ يضاف إلى ذلك أنه طالما جعل الناقد نفسه نزيهاً إزاء هذا الشعر ، وطالما قمع الناقد وتحليله .

هذه ليست ببساطة المشكلة القديمة التى تخص نوعية الموضوعات التى يمكن التعامل معها بالطريقة العملية ؛ هذه الطريقة تعد أكثر صعوبة هنا على أقل تقدير . يستطيع الإنسان ، على سبيل المثال ، تطبيق الجدل المذكور أنفاً على الطلب ، «تلك

الأجسام التي يمكن أن ننظر إليها بحق على أنها نزيهة لتستحق العلاج» . قد لا يبدو ذلك مقتعاً تماماً ، ولكنه جدل دائر ؛ هذا الجدل هو بمثابة الجذر من الاعتراض على تشريح الأحياء لأغراض علمية ، بل إن هذا الجدل هو الذي حدا بالكنيسة الأرثوذكسية الروسية إلى خطر استعمال الكتب الطبية الدراسية . وعلى كل حال ، وتبعاً لظواهر هذا الجدل ، هناك طريقتان للتعامل مع الأجسام ؛ ما يكتشف على أنه حقيقة من الأجسام التي لا تعد قيمة يؤخذ على أنه يعمل عمل الخير على الأجسام القيمة ؛ بل الأهم من ذلك، أن الجسم نفسه يمكن النظر إليه نظرة فاعلة من الجانبين في آن واحد؛ ومن المؤكد أن هناك صعوبات من قبيل الصعوبات التي تتمثل في اعتراضات الطبيب على التحليل النفسي ، ومع ذلك فإن الفصل أمر ممكن . ولكن الشعور ليس مثل الأجسام ؛ والسبب في ذلك أن عملية التعرف هي بحد ذاتها عملية تعاطف ؛ وما لم تكن تستطيع تذوق الشعور فإنك لن تستطيع أن تبدعه ، بوصفه شعراً ، في ذهنك . والفكرة العلمية للحقيقة مفادها أن العقل ، سلبي بغير هذا الطريق ، يجمع فرضيات ومعطيات ومسلمات عن العالم الخارجي ؛ وتطبيق الأفكار العلمية على الشعور أمر مهم لأن هذا التطبيق يختزل فكرة الحقيقة (بصورة لصيقة تماماً أكثر من أي موقع آخر) إلى تضاد ذاتي .

هذه التناقضات تشوه الموقف الإنساني تشويهاً غريباً ، وعندما تبدو هذه التناقضات محلولة تماماً بفعل الحدس ، لا يكون هناك اعتراض كبير على عزلها ؛ ولهذا فأنا يراودني انطباع غير واضح أن بروسـت Proust قد دون أسباباً كثيرة عن استحالة أن يكون المرء سعيداً ، ولكنه يكتشف ، أثناء سعادته أن من الصعب تذكر هذه الأسباب . ومع ذلك ، قد يكون من المناسب هنا أن نتعرف الطريقة التي ينبغي ought على الحدس أن يحل بها هذا التناقض ، أن نوضح الطريقة التي يمكن للشعر بها أن يكون مفيداً ، وما يمكن أن يكونه الشعر في الواقع .

وحسب ظواهر الأشياء ، هناك نوعان من نقاد الأدب هما : الناقد المتذوق والناقد المحلل ؛ وتتمثل المشكلة في أنهما يجب أن يكونا اثنين في واحد . والناقد المتذوق ينتج أثراً شبيهة بالآثر الذي يتذوقه ، وهو يولى ذلك عنايته ، ربما عن طريق استعمال لغة أطول وأوضح ، أو عن طريق التركيز على عنصر واحد من عناصر الربط ، إلى حد أن روايته version تصبح مفهومة أكثر من الرواية الأصلية لدى القراء الذين يتوجه إليهم

هذا الناقد المتذوق . وبعد أن يبين هذا الناقد للقراء ذلك الذي يجب أن ينشدوه ، يصبح مطلوباً منهم أن يعودوا إلى الرواية الأصلية ليكتشفوا ذلك بأنفسهم . وبهذا المعنى تدخل الباروديا بكل أشكالها ضمن النقد التنوقي ، كما أن الكثير مما كتبه بروسـت Proust يُقرأ وكأنه عمل من أعمال ناقد تنوقي رائع كتبه عن رواية novel لم يشأ الحظ لها أن تبقى على قيد الحياة . الناقد التحليلي لا يمكن أن يكون مدرساً على هذا النحو؛ فهو يسلم بأن شيئاً ما نقل إلى القارئ عن طريق العمل قيد الدراسة والبحث ، ثم يشرع بعد ذلك في تفسير بلغة ما تبقى من خبرة القارئ ، الأسباب التي جعلت العمل يحدث الأثر المفترض له في القارئ . ويوصفه محلاً فإنه لا يكرر الأثر ؛ بل إنه ربما حتى يمنع ذلك الأثر من الحدوث مرة ثانية . هنا يتضح أن الناقد المتذوق يتعين عليه أن يكون ناقدًا محلاً ؛ والسبب في ذلك أن الطريق الوحيد لقول شيء معقد بطريقة أبسط هو تفكيك ذلك الشيء إلى أجزائه المكونة له ثم الكلام بعد ذلك عن كل جزء على حدة . والناقد التحليلي يتعين عليه أيضاً أن يكون ناقدًا متذوقًا ؛ والسبب في ذلك أنه لا بد أن يقنع القارئ أنه يعرف ذلك الذي يتحدث عنه (أنه لديه الخبرة التي هو بصدها) ؛ لأنه لا بد أن يكون قادراً على أن يوضح للقارئ ذلك الجزء المنفصل من الخبرة الذي يتكلم عنه ، بعد أن قام بتفكيك هذه الأجزاء ؛ ولأن الناقد التحليلي يتحتم عليه أيضاً أن يلاطف القارئ في تبين أن السبب الذي يعينه إنما يُنتج بالفعل الأثر المخبر - experi-ence ؛ إذ بغير ذلك لن يبدوا وكأن شيئاً يربط أحدهما بالآخر . على الجانب الآخر ، فإن الناقد المحلل ما أن يتخلى عن نفسه ليصبح ناقدًا متذوقًا ، حتى يصبح غير متأكد تماماً من أنه لم يشرح شيئاً ؛ أما إن ظهر أنه قد شرح شيئاً ، فقد يكون ذلك راجعاً إلى أنه قد أفلح في عمل ذلك الشيء غير المشروح نفسه مرة ثانية . وترتيباً على ذلك ، فأنا عندما أثير على كلمات عدة تنقل الطريقة التي تعمل بها كلمة واحدة في القصيدة ، لا أزعج ، بطبيعة الحال ، أن الكلمات الجديدة تعد أسهل في عملها من الكلمة القديمة ؛ فالكلمة لها طبيعة الكائن الحي ، أو لها طبيعة جزء من الكائن الحي ، ونحن لا نستطيع شحذ فهم القارئ لطريقة استعمال الكلمة عن طريق سلسلة صغيرة من الفرضيات فقط وإنما عن طريق مقطوعة جديدة من الكتابة . ومع ذلك فإن طبيعة «مقطوعة الكتابة» piece of writing على وجه التحديد هي التي ينبغي أن يتناول التحليل .

لقد أدى التنوية في الفصل الأول إلى ما كتبه السير ريتشارد باجيت Paget عن حركات اللسان ، إلى فكرة مزعجة ، أنه لا طائل من محاولة الوقوف على الطريقة

التي تحدث القصيدة بها التأثير بالشكل الذي هو عليه ؛ والسبب في ذلك أننا لا نستطيع أن نحدد مقدار الأثر الذي أنتجته المؤثرات الصوتية ، التي من قبيل تلك المؤثرات التي تنتمي إلى طبيعة اللغة والتي لم يجر بعد تفسيرها بالتفصيل . والرد على ذلك هو أن أى تفسير من قبيل التفسير الذي حاولته أنا هنا لا يستدعى أن يكون تفسيراً كاملاً نظراً لطبيعة العملية نفسها ؛ مثل هذا التفسير ينبغي أن يتضمن ، بحكم كتابته الخاصة ، كلا من مقدار الأثر الناتج عن الطريقة الواحدة التي جرى تفسيرها ومقدار الأثر المتبقى بلا تفسير لحد الآن .

العملية ، عندئذ ، لابد أن تكون عملية تبادلية ، أو مبارزة فاصلة ، بين هذين النوعين من النقد . ونحن عندما نقتبس اقتباساً ، يتعين علينا أن نوضح للقارئ إحساسنا تجاه مثل هذا الاقتباس ، عن طريق التضمن ، الاستعارة ، الوسائل الصوتية أو بآى شئ آخر يصلح لذلك ؛ وعلى الجانب الآخر ، فنحن عندما نود تقديم ملاحظة نقدية ، نفسر بها الأسباب التي تجعل الاقتباس يحدث الأثر الذي هو عليه ، فإن ذلك يحتم علينا أن نورد النتيجة التي توصلنا إليها (فى مصطلحات قابلة للنقل ويمكن نداولها من الناحية الفكرية) بأكبر قدر من الوضوح . قد نقول إن هذه المفارقة زائفة وغير حقيقية ، إذ إننا يتعين علينا أن نفعل الأمرين عند الممارسة وفى آن واحدة ، ومع ذلك فأنا أرى أن هذه المفارقة مفيدة ونافعة ؛ إذ بوسعنا أن نطبقها ، على سبيل المثال ، على تلك المشكلة المتعلقة بمقدار ما يجب أن نقوله من الواضح الذى يبدو أنه يعرقل الناقد التحليلي دوماً .

من المؤكد أننا فى النقد التذوقى ، الذى نحاول أن نوضح به للقارئ طريقة إحساسنا بالأثر الشعري ، نعرف أن مداعبة القارئ أمر مهم ؛ إذ من المزعج أن نقرأ ابتذالات أو تفاهات فى الأعمال التي من هذا القبيل والسبب فى ذلك أن هذه الابتذالات تتداخل مع هذه العملية ، التي هي بالضرورة عملية تكرار للأثر الأصلي ، ولكن فى شكل أكثر وضوحاً . أما فى النقد التحليلي ، الذى هدفه توضيح الطرق التي يعمل بها الأثر الشعري ، فإن المؤلف قد يصير بلا خوف على الواضح نظراً لرغبة القارئ التي مفادها أن العملية ينبغي أن تكون كاملة . والواقع أنها غطرسة من المؤلف أن يلمح إلى شكل من أشكال الإبهام وغطرسة منه أيضاً عندما يفسر ذلك الشكل تفسيراً كاملاً وذلك لسببين ؛ أولاً ، لأن المؤلف يلمح إلى أن هؤلاء الذين لا يعرفون بالفعل ذلك الشكل

من أشكال الإبهام لا يستحقون أن يضعهم المؤلف فى اعتباره ؛ ثانياً ، أن المؤلف يسلم بأنه ليس هناك ما يجب تعرفه أكثر مما هو معروف . ونظراً لأن بعض القراء قد يأخذون الإبهام الذى نحن بصدده قاعدة مسلماً بها ، فإنهم قد يظنون أن التلميح لابد أن يشير إلى ما لا يزال أكثر إبهاماً .

وعدم تفسير المؤلف لنفسه تفسيراً مستفيضاً فى مثل هذه الحالة يعد شكلاً من أشكال التنفجية فى المؤلف ويثير تنفجية مضادة فى القارئ ؛ إنها لسمة محزنة وشائعة من سمات علم الجمال الحديث ، أن تكون المادة غير قابلة للتفسير (إذ لا طائل من مناشدة عقل الناس المعتادين ، لأن علينا أن نحافظ على كرامتنا) بسبب تشوية أو معنى مهجور أكثر من الخصائص غير الملائمة فى المبدعين للجمال . وهذا هو واحد من الأسباب التى تعجل تالية اللاعقلانية مصدراً لإزعاج كبير ؛ فالنقد التحليلي أكثر إبهاماً من النقد التذوقى (كلاهما ، لابد أن يكونا موجودان بطبيعة الحال) لسبب دقيق هو أن النقد التحليلي لا ينطوى إلا على قليل من العذاب فى المسائل الخاصة بالنغم tone .

قد يقال إن مهمة النقد التحليلي تتمثل فى المضى قدماً من المعرفة الشعرية إلى النظرية ، ومن المعرفة الحدسية إلى الفكرية ؛ ومن الواضح أن هذه المعارف هى نفس الأنواع من المتضادات ، من منظور أن كل معرفة من هذه المعارف تسلم بوجود الأخرى . غير أن فكرة الثنائى هذه تدخر بعضاً من مزايا النقد التحليلي ، وقد يكون م المفيد أيضاً أن أوضح الطريقة التى استعمل بها هذه الكفرة . قد نعرف للحظة ذلك الذى يمكن أن نفعله طلباً للإشباع ؛ قد نعرف إحساسنا بالضبط ؛ طريقة التعبير عن الشيء المتصور تعبيراً واضحاً ، ولكن ذلك يكون فى أذهاننا فقط . المعرفة الشعرية هى تلك المعرفة التى يركز تذوقها على الموضوع المباشر أو الحالة الذهنية ونعتمد عليها . (صحيح أن الشعر هو بدرجة كبيرة إدراك للعلاقات بين أشياء عدة من هذا القبيل ، ومع ذلك فإن هذه العلاقات هى التى تكون معروفة شعرياً) . قد نستطيع ، من ناحية أخرى ، وضع الشيء المعروف ضمن مجال من الأشياء المشابهة ، فى إطار نظام ما ، حتى يتحقق لهذا الشيء قدر من التوازن والسلامة ؛ قد نعرف طرقاً عدة للوصول إلى هذا الشيء ، وإلى الأشياء الأخرى التى تشبهه ولكنها تختلف عنه ، قد نعرف ما يكفى من عناصر هذا الشيء وطريقة تجميع هذه الأشياء مع بعضها على نحو يسمح بالسيطرة على الموقف فى حالة نقصان بعض هذه العناصر أو إذا ما تغيرت الأحوال conditions ؛

قد نقول الشيء لجيراننا ، وقد يكون في أذهاننا من تكافؤات هذا الشيء ما يمكننا من ربطه بمجموعة مختلفة من الأشياء الأخرى في إطار تشكيلة من الطبقات المختلفة . والمعرفة النثرية هي تلك المعرفة التي تنشد ، من وجهة نظرها الإدارية ، ومن حيث رغبتها وضع الشيء المعروف في بنية مترابطة ترابطاً منطقياً . ومن هنا فإن الكلمة الشعرية هي شيء مُتَصَوِّر بذاته ويشتمل على كلم معانية ؛ والكلمة النثرية تكون مسطحة ومفيدة ويمكن استعمالها بطريقة مختلفة .

ونحن لا نستطيع تصور الملاحظة إلا في ضوء المقارنة ، ولا نستطيع تصور المقارنة إلا إذا كانت مؤسسة على المعرفة المباشرة وكذلك الخبرة الماضية تقتضى كل منهما وجود الأخرى ؛ وعلى ذلك فإن القضية في أى حال من الأحوال الخاصة ، يجب أن تتعلق إلى حد بعيد بالأرفع والأعلى في الذهن . غير أن استعمال الثنائي اللفظي word-pair بهذه الطريقة ، يوفر لنا ، على أقل تقدير ، رداً على أولئك الذين يقولون إن التحليل يسىء إلى الشعر ؛ يحدث في أحيان كثيرة ، ألا نستطيع ، لأسباب تاريخية أو غير تاريخية ، تذوق شيء تذوقاً مباشراً عن طريق المعرفة الشعرية ، ومع ذلك يمكن لنا إعادة اكتشاف مثل هذا الشيء في شكل أكثر تنظيماً وانضباطاً عن طريق المعرفة النثرية .

ولكن إذا ما تخلينا عن التضادات التي بين الفكر والشعور ، وانكبنا على الفكرة الذهنية للتفسير ، نجد أن الموقف ليس أكثر تشجيعاً . فالمسألة مسألة حظ سواء توافر أم لم يتوافر لك في لغتك أو في مخزونك من العمليات الذهنية أى شيء يمكن أن يفيد ، في مشكلة بعينها ؛ وقد يصدق ذلك أيضاً على مجال معروف الحدود ، وعلى سبيل المثال ، فإن المسألة تعد مسألة حظ ، إذا ما استطعنا اكتشاف إنشاء من الهندسة الإقليدية (إذا سيبقى هذا الإنشاء حتى لو استطعنا يوماً اكتشاف إنشاءات أخرى) ؛ في حين أن الهندسة التحليلية تهىء طريقة لتقديم البرهان على فرضية من الفرضيات ، إذا كانت مثل هذه الفرضية فرضية هندسية معترفاً بها ، ولكن مسألة تعقد أو عدم تعقد هذه الفرضية نسبة إلى طول الأناة البشرية ، تعد مسألة حظ ليس إلا . وإنه لمن قبيل المصادفة فقط أن يعمل على المصادفة هذين العمل نفسه في حالة بعينها . ومن ثم ، فإن الأشياء التي لا تقبل التفسير مؤقتاً أو بصورة دائمة لا يمكن أن تعرفها على أنها أشياء مختلفة بالضرورة عن الأشياء التي نستطيع تفسيرها بلغة بعض المصطلحات التي يتصادف أن تكون في متناولنا وفي ترتيبنا ؛ كما لا يكون من حقنا

أن نفكر فى هذه الأشياء على أنها مختلفة على الأرجح إلّا إذا توافر لنا الكثير عن تلك الأشياء غير القابلة للتفسير التى نعرفها فعلاً . واستهدافاً منى لتوضيح ربما قياساً تافهاً إلى حد ما ، أقول : إن تفسيرات الأمور الأدبية ، التى تشتمل أثناء عملها على كثير من الابتكار العشوائى الظاهرى ، أكثر شبيهاً بالهندسة الصرفة pure عنها بالهندسة التحليلية ، حتى عندما لا نستطيع تعرف إنشاء يمكن أن يوضح لنا أن من الحكمة أن نستعمل مجموعة أخرى من الطرق ولكنه لا يستطيع أن يوضح أن المشكلة من نوع جديد .

وأنا أُلح على هذا الأمر نظراً لأن الناس ينبغي أن يصدقوا أن التفسيرات التى من هذا القبيل ممكنة ، حتى وإن لم تنجز مطلقاً ؛ ولكن القياس مفيد من ناحية أخرى، من خلال أنه يعطى فكرة الإنشاء . من الضرورى ، دوماً حتى يتسنى لنا نشر مقطوعة شعرية أن ندخل إلى مثل هذا النثر بعضاً من المفاهيم غير المفاهيم غير العلاقية تماماً؛ ولذلك فأنا أحتار مراراً عندما أجد من الضرورى أن أعود وأبحث عن الأشياء علنى أجد آلية أعبر بها عن مفارقات هى موجودة بالفعل فى ذهنى ؛ والواقع أن ذلك متضمن فى فكرة هذا النشاط ذاتها ، وإلا كيف يعرف الإنسان ذلك الذى يبحث عنه بغير هذه الطريقة ؟ الآلية التى من هذا القبيل ضرورية من ناحية لأنها تجعلنا نبدو وكأننا نعرف ذلك الذى كنا نتحدث عنه ، ومن ناحية ثانية لأنها تعد أمراً من أمور «الأسلوب» ، ومن ناحية ثالثة من منظور الفرضية النظرية الأساسية التى مفادها أن أجزاء الكلام كلها لابد أن يكون فيها شىء من المعنى (وهذه الأمور الثلاثة تعطى الفكرة نفسها بعمومية متزايدة) . وبغير ذلك ، يستمر الإنسان فى إيراد علاقات بين موضوعات غير معروفة وغير محددة أو قد يقول شيئاً فقط عن علاقات من هذا القبيل ، هى نفسها غير معروفة وغير محددة ، بطريقة ربما تعكس بدقة طبيعة عبارته ، ولكن لا يعتادها سوى عالم الرياضيات البحتة . والهدف من ذلك هو أن كثيراً من تفسيراتى قد تصبح خاطئة من حيث إقامة الدليل عليها ، ولكنها مع ذلك تفى بالغرض منها والعكس بالعكس .

فكرة الإنشاء توضح أيضاً أخطار العملية التى تصفها . والإنسان فى وجود جهاز ذهنى معتدل يتعين عليه أن يكون قادراً على رسم مفارقات غير علاقية بلا حدود، كما أن المفارقات ذات الأهمية اللغوية ينبغي ألا تهمل قارئ القصيدة . فالقصيدة عندما تشير ببساطة وبلا غموض إلى حقل من الحقول يصبح بالإمكان زراعة وشيع عبر هذا

الحقل ، وأن نقول باعتزاز إن حقلين متجاورين كان يجرى وصفهما بغموض واحد . قد يكون لذلك بعض الفائدة من منظور أنه يبين أن الحقل له امتداد ، ولكن يجب ألا نفترض أن الفهم الصحيح للحقل يحتوى على أى شىء يماثل وشيعنا الخاص بنا . وترتيباً على ذلك ، فأنا أرى أن ضروب الغموض السبعة التى أوردتها تشكل على الفور مجموعة مفيدة من المفارقات والتمايزات ، ولكن هذه الضروب السبعة من الغموض قد تبدو أمام التحليل الأكثر جدة تافهة ومن الصعب تمييزها عن بعضها . وأنا أقول إن ضروب الغموض السبعة هذه مفيدة ليس فقط من منظور أنها وسيلة لنظم الأمثلة فى خيط واحد ؛ وإنما لأن أية مفارقة أو تمييز بين الضروب ، فى الزمور المعقدة ، مهما كان ذلك التمييز لا علاقياً ، يمكن أن يخدم فى وعى الإنسان لهذه الضروب نفسها .

على كل حال ، ونظراً لأننى أعترف بأن تحليل قصيدة من القصائد يمكن أن يكون بعيداً جداً عن قول ما قيل فى القصيدة التى يتناولها التحليل ، وإن التحليل لا يوضح الطريقة التى يمكن بها ابتكار أو استعمال الوسائل التى تصفها القصيدة ، أن التحليل لا يعطى أى مصدر من مصادر المعلومات عن هذه الوسائل يمكن أن يحل محل مصدر الأحساس المعتاد ، وإن ذلك التحليل يمكن تحمله فقط طالما أنه يكون مفيداً بشكل من الأشكال ، إن كان التحليل كذلك فأنا أرى أنه يتحتم على أن أوضح فى النهاية ، الفائدة التى أرى أننا نجنيها من ذلك . التحليل لا يحتاج إلى أن تكون له أية فائدة . الإدراك العادى هو عبارة عن نسيج لما يعد نظرية الوعى بعد أن أصبحت مألوفة وبعد أن أعيدت إلى نظرية ما قبل الوعى ، ومن ثم فإن نظرية الوعى قد تشكل إضافة إلى الإدراك حتى وإن لم تتوصل إلى نتيجة (أو نتيجة صادقة) كما لا تشكل نظرية عامة ، بالمعنى العلمى ، وهذا هو ما يؤدى إلى تصالح النتائج التى تصفها نظرية الوعى والتعجيل بها . التقدم الذى من هذا القبيل فى آلية الوصف هو الذى يجعل القارئ يستشعر المزيد من القوة فى تنوقاته ، كما يجعله قادراً تماماً على تمييز الخاص أو الطارئ عن المهم من الناحية النقدية أو القابل للتكرار ، كما يجعل هذا التقدم القارئ أكثر ثقة بواقع (أعنى القدرة على التحول) خبراته ؛ كما يزيد هذا التقدم ، باختصار من الأشياء التى تنتظر الوصف فى ذهن القارئ ، سواء أكان هذا التقدم يجعل تلكم الأشياء الخاصة أكثر قبولاً للوصف أم لا . المطلوب للإشباع الأدبى ليس «هذا جميل بناء على نظرية كيت وكيت» ، «هذا على ما يرام ؛ أنا أحس أنه صحيح ؛ أنا أعرف نوعية الطريقة التى استطاع التأثير بها على» .

هذه التفرقة distinction ليست جديدة ، بطبيعة الحال ، ولكنها بحاجة إلى التكرار ؛ الواقع أننا نجد الناقد السريالي يقول فى معظم الأحيان أن الشعر كان سيبقى على ما هو عليه حتى وإن لم يكتب النقد مطلقاً . وتأسيساً على ذلك ، فإن ألكسندر بوب ، على سبيل المثال ، كان يمكن له أن يكتب ما كتبه حتى فى غياب تعاليمه النقدية . هنا ، يصبح من غير الحكمة أن نقول ببلاهة إن المنظر يقول كلاماً فارغاً (على سبيل المثال ، لا جدوى من قولنا إن جميع الرجال غير متساوين) لأنه قد يكون يضع عن وعى تناقضاً ظاهرياً ليضمّنه حقيقة أكبر ؛ ولعنه ، وعند هذا الحد ، قد لا نكون صادقين إذا ما قلنا إن ألكسندر بوب استطاع أن ينسى تعليمه ، نظراً لأن هذه التعليم تأصلت فيه وأصبحت جزءاً من إدراكه . ومن المؤكد أننا نواجه هنا من جديد مشكلة الدجاجة والبيضة ؛ فالتعاليم هى التى تنتج الإدراك ، ولكن التعاليم نفسها لا بد أن تكون نفسها لا بد أن تكون قد نتجت عن الإدراك . أما القول بأن التعاليم لا تؤثر فى الإدراك فأمر مضحك . والناس لا يطلقون هذا القول إلا عندما يحاولون وضع الإدراك فى حالة سيطرة خاصة على التعاليم . إن الصراع بين وجهتى النظر العلمية والجمالية ، اللتين حاولت إعمال العرف بينهما ، هو الذى يعطى الناس مبرراً لمثل هذا القول ؛ الناس يشكون فى نوعية المعقولية التى يمكن أن تكون لنوعية من نوعيات التعاليم النقدية ، ويشكون أيضاً فى مدى حرية الإنسان فى أن يكون مستقلاً عن عصره ، ومدى محاولته أن يكون مستقلاً عن أولوياته الخاصة ، كما لا يريد الناس تبرير إدراكهم عن طريق الأسباب نظراً لأنهم يخشون الوقوع فى وجهة النظر الخطأ إن هم بدأوا التفكير والاستنتاج من الوقائع والمقدمات . وثمة سبب آخر ، ناتج عن هذا السبب ، ذكرته هنا بالفعل ؛ لقد بدأ الجمهور مؤخراً ، ككل ، يعجب بتشكيلة كبيرة من أساليب الشعر المختلفة ، التى تحتاج إلى تشكيلة كبيرة من التعاليم النقدية ، فى أن واحد ، حتى لا يكون ذلك الجمهور بحاجة إلى عادة واحدة لقراءة الشعر باعتباره نوعاً من الفهم الذى يمكن الإنسان من القفز برشاقة من أسلوب إلى آخر . وهذا ينتج نوعاً من الرقابة الحذرة على الشاعر التى يثيرها الشعر ؛ ومن الأهمية بمكان ألا ننسى نوعية مثل هذا الشعر وألا نسمع بأن تراودنا الشاعر الخاطئة .

زد على ذلك ، أن هذه الأسباب تجعل من الضرورى علينا أن نحصى إدراكنا من التعاليم النقدية ، ولكن مسألة حماية الإدراك من التعاليم النقدية هى التى جعلت التوكيد الذى تولية بعض الآليات للتحليل مهماً بدوره . وبالتالي فأنا أرى أن كل قراء

الشعر فى الوقت الحاضر قد يتفقون معى زن بعض الشعراء المحدثين مشعونون ، برغم أن أناساً مختلفين قد يلصقون ذلك الشك العائم بشعراء مختلفين ؛ غير أن هؤلاء الناس ليست لديهم آلية إيجابية من قبيل الآلية التى كان الدكتور جونسون يظن أنه يمتلكها ، وقد كان صادقاً فى ذلك إلى حد بعيد ، والتى يمكن بها إثبات الحقيقة التى من هذا القبيل . وهذا لا يعنى أن مثل هذه الآلية غير معروفة إلى الحد الذى يجعلها غير ذائعة ؛ فالناس يحسون أن هذه الآلية غير معروفة إلى الحد الذى يجعلها غير ذائعة ؛ فالناس يحسون أن هذه الآلية لابد أن تكون غير عادلة يوماً لأنها لابد أن تكون غير وافية وغير ملائمة . والنتيجة التى تترتب على ذلك هى حدوث افتقار من نوع معين إلى الإشباع الإيجابى فى قراءة أى نوع من أنواع الشعر ؛ ويصبح الشك خلفية أساسية من خلفيات الذهن ، سواء أكان الشئ يجرى تفسيره بطريقة صحيحة أو أن الإنسان يتعين عليه أن يشعر بالارتياح ، إذا كان الشئ قد فُسر بالفعل . ومن الواضح أنه فى غياب أية آلية من آليات التحليل ، من قبيل تلك الآليات التى يمكن أن يُعَوَّل عليها بشكل معقول ، لتحدد إن كان موقف الإنسان صحيحاً أم لا ؛ غياب مثل هذه الآلية يؤدى إلى جذب فى العاطفة يندر أن يجعل قراءة الشعر جديرة بالاهتمام على الإطلاق . ليس من المدهش ، عندئذ ، أن يكون هذا العصر مازال بحاجة ، إن لم يكن ذلك بحق تفسيراً لأى نوع من أنواع الشعر ، توكيد عام ينبعث من عقيدة مفادها أن أنواع الشعر كلها يمكن تصورها على أنها قابلة للشرح .

أضف إلى ذلك أن من حقى أن أزعـم أن هذا الكتاب سيجعل الشعر أكثر جمالاً عند هؤلاء الذين يجدون فى هذا الكتاب أشياء جديدة ، وأنهم سيقفون على هذا الجمال دون أن يكونوا بحاجة مطلقاً إلى تذكر هذه الأشياء الجديدة ، أو يحاولوا تطبيقها . ويبدو أن هذا دفاع كاف عن كثير من الصفحات التى تتطلب عناية فائقة .

الهوامش

(١) كنت أزعج هنا نقاوة عجزت عن تحقيقها . وينبغي أن أقول : إن كثيراً من التحليلات التي في هذا الكتاب مقنعة - إذا كانت مقنعة أساساً - من خلال دراسة القوى المعروفة بأنها تعمل عملها في ذهن الشاعر ، وليس من خلال التفاصيل اللفظية التي استعملتها لتوضيح هذه القوى . على كل حال ، فإن ذلك لا يؤثر على التمييز النظري .

(٢) للمزيد عن كل مصطلحات الشعر الإنجليزي راجع كتاب الشاعر والشكل ، ترجمة د/ صبرى محمد حسن وعبد الرحمن القعود ، دار المريخ .

(٣) النتائج المتلكئة : يقال لها أيضاً العُقبول وهي النتائج التي تعقب أسبابها بعد فترة قصيرة - (الترجم) .

(٤) البيتان الأخيران ، على العكس من بقية الأبيات ، لا يعدان ترجمة ؛ وعليه فنحن لا نستطيع تسوية القضية بهذه الطريقة .

المشروع القومى للترجمة

| | | |
|---|------------------------------|---|
| ١ - اللغة العليا (طبعة ثانية) | جون كوين | ت : أحمد درويش |
| ٢ - الوثنية والإسلام | ك. مادهو بانينكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣ - التراث المسروق | جورج جيمس | ت : شوقي جلال |
| ٤ - كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كارييتكوفا | ت : أحمد الحضري |
| ٥ - ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٦ - اتجاهات البحث اللساني | ميلكا إفيتش | ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد |
| ٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | ت : يوسف الأنطكى |
| ٨ - مشعلو الحرائق | ماكس فريش | ت : مصطفى ماهر |
| ٩ - التغيرات البيئية | أندرو س. جودى | ت : محمود محمد عاشور |
| ١٠ - خطاب الحكاية | جيرار جينيت | ت : محمد معصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى |
| ١١ - مختارات | فيسوفا شيمبوريسكا | ت : هناء عبد الفتاح |
| ١٢ - طريق الحرير | ديفيد براونستون وايرين فرانك | ت : أحمد محمود |
| ١٣ - ديانة الساميين | روبرتسن سميث | ت : عبد الوهاب غلوب |
| ١٤ - التحليل النفسى والأدب | جان بيلمان نويل | ت : حسن المنون |
| ١٥ - الحركات الفنية | إدوارد لويس سميث | ت : أشرف رفيق عفيفى |
| ١٦ - أثينة السوداء | مارتن برنال | ت : بإشراف / أحمد عثمان |
| ١٧ - مختارات | فيليب لاركين | ت : محمد مصطفى بدوى |
| ١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | ت : طلعت شاهين |
| ١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت : نعيم عطية |
| ٢٠ - قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح |
| ٢١ - خوخة وألف خوخة | صمد بهرنجى | ت : ماجدة العنانى |
| ٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | ت : سيد أحمد على الناصرى |
| ٢٣ - تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | ت : سعيد توفيق |
| ٢٤ - ظلال المستقبل | باتريك بارندر | ت : بكر عباس |
| ٢٥ - مشوى | مولانا جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم النسوقى شتا |
| ٢٦ - دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت : أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧ - التنوع البشرى الخلاق | مقالات | ت : نخبة |
| ٢٨ - رسالة فى التسامح | جون لوك | ت : منى أبو سنه |
| ٢٩ - الموت والوجود | جيمس ب. كارس | ت : بدر الديب |
| ٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانينكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه - كلود كاين | ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب غلوب |
| ٣٢ - الانقراض | ديفيد روس | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣٤ - الرواية العربية | روجر آلن | ت : حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥ - الأسطورة والحدائق | بول . ب . بيكسون | ت : خليل كلفت |

| | | |
|--|---|---|
| ٣٦ - نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | ت : حياة جاسم محمد |
| ٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | ت : جمال عبد الرحيم |
| ٣٨ - نقد الحداثة | آلن تورين | ت : أنور مغيث |
| ٣٩ - الإغريق والحسد | بيتر والكوت | ت : منيرة كروان |
| ٤٠ - قصائد حب | آن سكستون | ت : محمد عيد إبراهيم |
| ٤١ - ما بعد المركزية الأوربية | بيتر جران | ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ملج |
| ٤٢ - عالم ماك | بنجامين بارير | ت : أحمد محمود |
| ٤٣ - اللهب المزدوج | أوكتافيو پاث | ت : المهدي أخريف |
| ٤٤ - بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلى | ت : مارلين تادرس |
| ٤٥ - التراث المغدور | روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين | ت : أحمد محمود |
| ٤٦ - عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | ت : محمود السيد على |
| ٤٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨ - حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ت : ماهر جويجاتى |
| ٤٩ - الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | ت : عبد الوهاب علوب |
| ٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | ت : محمد برانة وعثمانى الميود ويوسف الأنطكى |
| ٥١ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية | داريو بيانوييا وخ . م بينياليستى | ت : محمد أبو العطا |
| ٥٢ - العلاج النفسى التدعيمى | بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز ودوجر بيل | ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣ - الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | ت : مرسى سعد الدين |
| ٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | ت : محسن مصيلحى |
| ٥٥ - ما وراء العلم | جون بولكنجهوم | ت : على يوسف على |
| ٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود على مكى |
| ٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى |
| ٥٨ - مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمد أبو العطا |
| ٥٩ - المحبرة | كارلوس مونييث | ت : السيد السيد سهيم |
| ٦٠ - التصميم والشكل | جوهانز ايتين | ت : صبرى محمد عبد الغنى |
| ٦١ - موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور - سميث | مراجعة وإشراف : محمد الجوهري |
| ٦٢ - لذة النص | رولان بارت | ت : محمد خير البقاعى . |
| ٦٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | ت : رمسيس عوض . |
| ٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | ت : رمسيس عوض . |
| ٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧ - مختارات | فرناندو بيسوا | ت : المهدي أخريف |
| ٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالنتين راسبوتين | ت : أشرف الصباغ |
| ٦٩ - العالم الإسلامى فى أولئ القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى |
| ٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجت | ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى | داريو فو | ت : حسين محمود |

- ٧٢ - السياسى العجوز
٧٣ - نقد استجابة القارئ
٧٤ - صلاح الدين والممالك فى مصر
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية
٧٦ - چاك لاكن وإغواء التحليل النفسى
٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣
٧٨ - العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية
٧٩ - شعرية التأليف
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»
٨١ - الجماعات المتخيلة
٨٢ - مسرح ميغيل
٨٣ - مختارات
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)
٨٦ - طول الليل
٨٧ - نون والقلم
٨٨ - الابتلاء بالتقرب
٨٩ - الطريق الثالث
٩٠ - وسم السيف (قصص)
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح
الإسباني وأمريكى المعاصر
٩٣ - محدثات العولة
٩٤ - الحب الأول والصحة
٩٥ - مختارات من المسرح الإشباني
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى
٩٩ - تاريخ السينما العالمية
١٠٠ - مساعلة العولة
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)
١٠٢ - السياسة والتسامح
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع
١٠٦ - الأدب الأندلسى
١٠٧ - صبرة الغدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر
- ت . س . إليوت
چين . ب . توميكتز
ل . ا . سيمينوفا
أندريه موروا
مجموعة من الكتاب
رينيه ويليك
رونالد روبرتسون
بوريس أوسبىنسكى
ألكسندر بوشكين
بندكت أندرسن
ميغيل دى أونامونو
غوتفريد بن
مجموعة من الكتاب
صلاح زكى أقطاى
جمال مير صادقى
جلال آل أحمد
جلال آل أحمد
أنتونى جيندز
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
باربر الاسوستكا
كارلوس ميغل
مايك فيذرستون وسكوت لاش
صمويل بيكيت
أنطونيو بويرو بايخو
قصص مختارة
فرنان برودل
نماذج ومقالات
ديفيد روبنسون
بول هيرست وجراهام تومبسون
بيرنار فاليط
عبد الكريم الخطيبى
عبد الوهاب المؤتب
برتوات بريشت
جيرارچينيت
د. ماريا خيسوس روبييرامتى
نخبة
- ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغامى وناصر حلاوى
ت : مكارم الغمرى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحي يوسف شتا
ت : ماجده العنانى
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العشماوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إدوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحي
ت : رشيد بنحدو
ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوى
ت : عبد العزيز شبيل
ت : أشرف على دعور
ت : محمد عبد الله الجعيدى

| | | |
|--|--------------------------|---------------------------------|
| ١٠٨ - ثلاث برلست عن الشعر الأثني عشرى | مجموعة من النقاد | ت : محمود على مكي |
| ١٠٩ - حروب المياه | جون بولوك وعادل درويش | ت : هاشم أحمد محمد |
| ١١٠ - النساء فى العالم النامى | حسنة بيجوم | ت : منى قطان |
| ١١١ - المرأة والجريمة | فرانسيس هيندمسون | ت : ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢ - الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | ت : إكرام يوسف |
| ١١٣ - راية التمرد | سادى بلانت | ت : أحمد حسان |
| ١١٤ - مسرحيات حصاد كرنجى وسكان المستنق | ول شوينكا | ت : نسيم مجلى |
| ١١٥ - غرفة تخص المرء وحده | فرجينيا وولف | ت : سميرة رمضان |
| ١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا تلسون | ت : نهاد أحمد سالم |
| ١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام | ليلي أحمد | ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال |
| ١١٨ - النهضة النسائية فى مصر | بث بارون | ت : لميس النقاش |
| ١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق | أميرة الأزهرى سنيل | ت : بإشراف/ رؤوف عباس |
| ١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط | ليلي أبو لغد | ت : نخبة من المترجمين |
| ١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال |
| ١٢٢ - نظم العبودية القديم ونموذج الإنسان | جوزيف فوجت | ت : منيرة كروان |
| ١٢٣ - إمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولية | نيتل الكسندر وفنابولينا | ت : أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤ - الفجر الكاذب | جون جراى | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ١٢٥ - التحليل الموسيقى | سيدريك ثورپ ديفى | ت : سمحه الخولى |
| ١٢٦ - فعل القراءة | فولفانج إيسر | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧ - إرهاب | صفاء فتحى | ت : بشير السباعى |
| ١٢٨ - الأدب المقارن | سوزان باستيت | ت : أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروته | ت : محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠ - الشرق يصعد ثانية | أنثريه جوندر فرانك | ت : شوقى جلال |
| ١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) | مجموعة من المؤلفين | ت : لويس بقطر |
| ١٣٢ - ثقافة العولة | مايك فيذرستون | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣ - الخوف من المرايا | طارق على | ت : طلعت الشايب |
| ١٣٤ - تشريح حضارة | بارى ج. كيمب | ت : أحمد محمود |
| ١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) | ت. س. إليوت | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦ - فلاحو الباشا | كينيث كونو | ت : سحر توفيق |
| ١٣٧ - منكرات ضابط فى الحملة الفرنسية | جوزيف مارى مواريه | ت : كاميليا صبحى |
| ١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | إيفيلينا تارونى | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩ - باريس فى | ريشارد فاچنر | ت : مصطفى ماهر |
| ١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | ت : أمل الجبورى |
| ١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | ت : نعيم عطية |
| ١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | ت : حسن بيومى |
| ١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى | ديريك لايدار | ت : عدلى السمرى |
| ١٤٤ - صاحبة اللوكاندة | كارلو جوالدونى | ت : سلامة محمد سليمان |

| | | |
|---|--------------------------------|----------------------------|
| ١٤٥ - موت أرتيميو كروث | كارلوس فوينتس | ت : أحمد حسان |
| ١٤٦ - الورقة الحمراء | ميجيل دى ليبس | ت : على عبد الرؤوف البمبى |
| ١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة | تاتكريد دورست | ت : عبد الغفار مكاوى |
| ١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية) | إنريكي أندرسون إميرت | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأندونيس | عاطف فضول | ت : أسامة إسبر |
| ١٥٠ - التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | ت: منيرة كروان |
| ١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى | نخبة من الكتاب | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٥٣ - غرام الفراعنة | فيولين فاتويك | ت : فاطمة عبد الله محمود |
| ١٥٤ - مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | ت : خليل كلفت |
| ١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة من الشعراء | ت : أحمد مرسى |
| ١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى | جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو | ت : مى التلمسانى |
| ١٥٧ - خسرو وشيرين | النظامى الكتوجى | ت : عبد العزيز بقوش |
| ١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٩ - الإيديولوجية | ديفيد هوكس | ت : إبراهيم فتحى |
| ١٦٠ - آلة الطبيعة | بول إيرليش | ت : حسين بيومى |
| ١٦١ - من المسرح الإسباني | اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | ت : زيدان عبد الحليم زيدان |
| ١٦٢ - تاريخ الكنيسة | يوحنا الأسبوى | ت : صلاح عبد العزيز محجوب |
| ١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١ | جورجون مارشال | ت بإشراف : محمد الجوهري |
| ١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور) | جان لاکوتير | ت : نبيل سعد |
| ١٦٥ - حكايات الثعلب | أ . ن أفانا سيفا | ت : سهير المصانفة |
| ١٦٦ - العلاقات بين المتدينين والطمعانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليفمان | ت : محمد محمود أبو غدير |
| ١٦٧ - فى عالم طاغور | رابندراناث طاغور | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٩ - إبداعات أدبية | مجموعة من المبدعين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٧٠ - الطريق | ميغيل دليبيس | ت : بسام ياسين رشيد |
| ١٧١ - وضع حد | فرانك بيجو | ت : هدى حسين |
| ١٧٢ - حجر الشمس | مختارات | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣ - معنى الجمال | ولتر ت . ستيس | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء | ايليس كاشمور | ت : أحمد محمود |
| ١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | ت : جلال البنا |
| ١٧٧ - أنطون تشيخوف | هنرى تروايا | ت : حصّة إبراهيم منيف |
| ١٧٨ - مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | ت : محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩ - حكايات أيسوب | أيسوب | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠ - قصة جاويد | إسماعيل فصيح | ت : سليم عبدالأمير حمدان |
| ١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى | فنست . ب . ليتش | ت : محمد يحيى |

| | | |
|--|-----------------------------|---|
| ١٨٢ - العنف والنبوة | و . ب . بيتس | ت : ياسين طه حافظ |
| ١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما | رينيه جيلسون | ت : فتحى العشرى |
| ١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام | هانز إيندورفر | ت : دسوقي سعيد |
| ١٨٥ - أسفار العهد القديم | توماس تومسن | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل أنود | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧ - الأرضة | بُزُجْ علوى | ت : علاء منصور |
| ١٨٨ - موت الأدب | الفين كرنان | ت : بدر الديب |
| ١٨٩ - العمى والبصيرة | بول دى مان | ت : سعيد القانمى |
| ١٩٠ - محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | ت : محسن سيد فرجاني |
| ١٩١ - الكلام رأسمال | الحاج أبو بكر إمام | ت : مصطفى حجازى السيد |
| ١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك | زين العابدين المراغى | ت : محمود سلامة علاوى |
| ١٩٣ - عامل المنجم | بيتر أبراهامز | ت : محمد عبد الواحد محمد |
| ١٩٤ - مخترعات من النقد الأنطو - لمرىكى | مجموعة من النقاد | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٩٥ - شتاء ٨٤ | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ١٩٦ - المهلة الأخيرة | فالنتين راسبوتين | ت : أشرف الصباغ |
| ١٩٧ - الفاروق | شمس العلماء شبلى النعمانى | ت : جلال السعيد الحفناوى |
| ١٩٨ - الاتصال الجماهيرى | إدوين إمري وآخرون | ت : إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية | يعقوب لاندوى | ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد |
| ٢٠٠ - ضحايا التنمية | جيرمى سيبروك | ت : فخرى لبيب |
| ٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة | جوزايا رويس | ت : أحمد الأنصارى |
| ٢٠٢ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج٢ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٢٠٣ - الشعر والشاعرية | ألفاف حسين حالى | ت : جلال السعيد الحفناوى |
| ٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم | زالمان شاراز | ت : أحمد محمود هويدى |
| ٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات | لويجى لوقا كافاللى - سفورزا | ت : أحمد مستجير |
| ٢٠٦ - الهيولية تصنع علماً جديداً | جيمس جلايك | ت : على يوسف على |
| ٢٠٧ - ليل إفريقى | رامون خوتاسنديز | ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف |
| ٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى | دان أوريان | ت : محمد أحمد صالح |
| ٢٠٩ - السرد والمسرح | مجموعة من المؤلفين | ت : أشرف الصباغ |
| ٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى | سنائى الغزنوى | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١١ - فردينان دوسوسير | جوناثان كلر | ت : محمود حمدي عبد الغنى |
| ٢١٢ - قصص الأمير مرزبان | مرزبان بن رستم بن شروين | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١٣ - مصر منذ قوم بلقين حتى رجل عبد القاصر | ريمون فلادر | ت : سيد أحمد على الناصرى |
| ٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع | أنتونى جينتز | ت : محمد محمود محى الدين |
| ٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك ج٢ | زين العابدين المراغى | ت : محمود سلامة علاوى |
| ٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم | مجموعة من المؤلفين | ت : أشرف الصباغ |
| ٢١٧ - عولة السياسة العالمية | جون بايلس وستيث سميث | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ٢١٨ - راويلا | خوليو كورتازان | ت : على إبراهيم على منوفى |

| | | |
|---|-----------------------|--|
| ٢١٩ - بقايا اليوم | كازو ايشجورو | ت : طلعت الشايب |
| ٢٢٠ - الهيولية فى الكون | بارى باركر | ت : على يوسف على |
| ٢٢١ - شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | ت : رفعت سلام |
| ٢٢٢ - رانز كافكا | رونالد جراى | ت : نسيم مجلى |
| ٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر | بول فيرابنر | ت : السيد محمد نقانى |
| ٢٢٤ - دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | ت : منى عبد الظاهر ابراهيم السيد |
| ٢٢٥ - حكاية غريق | جابريل جارتيا ماركث | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى | ديفيد هربت لورانس | ت : طاهر محمد على البربرى |
| ٢٢٧ - المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر | موسى مارديا ديف بوركى | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن |
| ٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد | نورمان كيمن | ت : أمير ابراهيم العمرى |
| ٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | ت : مصطفى ابراهيم فهمى |
| ٢٣١ - الدرافيل | خايمى سالوم بيدال | ت : جمال أحمد عبد الرحمن |
| ٢٣٢ - مابعد المعلومات | توم ستينر | ت : مصطفى ابراهيم فهمى |
| ٢٣٣ - فكرة الاضمحلال | أرثر هيرمان | ت : طلعت الشايب |
| ٢٣٤ - الإسلام فى السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | ت : فؤاد محمد عكود |
| ٢٣٥ - ديوان شمس التبريزى | جلال الدين مولوى رومى | ت : ابراهيم الدسوقي شتا |
| ٢٣٦ - الولاية | ميشيل تود | ت : أحمد الطيب |
| ٢٣٧ - مصر أرض الوادى | روبين فيدين | ت : عنايات حسين طلعت |
| ٢٣٨ - العولة والتحرير | الانكتاد | ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مديولى أحمد |
| ٢٣٩ - العربى فى الألب الإسرائيلي | جيلارافر - رايوخ | ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق |
| ٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كامى حافظ | ت : صلاح عبد العزيز محمود |
| ٢٤١ - فى انتظار البرابرة | ك. م كويتز | ت : ابتسام عبد الله سعيد |
| ٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض | وليام إيميسون | ت : صبرى محمد حسن عبد النبى |

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٩٣٣٢ / ٢٠٠٠

Seven Types of Ambiguity

WILLIAM EMPSON

هذا الكتاب الذى طبع أول مرة فى عام ١٩٣٠م تحت عنوان «سبعة أنماط من الغموض» ، يعد واحدة من العلامات البارزة فى تاريخ النقد الأدبى الإنجليزى . والكتاب - بعد أن راجعه وليام إمبسون مرتين منذ صدوره - ما يزال واحداً من الكتب المقروءة ذائعة الصيت ، التى يجرى الاستشهاد بها والاقتباس عنها فى دنيا التحليل الأدبى .

والغموض عند إمبسون «تدخل فيه الفروق اللفظية الدقيقة فى الأفكار والألوان والظلال مهما صغر حجمها ، وبخاصة تلك الفروق التى تسمح بردود أفعال بديلة عن المقطوعة اللغوية الواحدة» . ومن هذا التعريف الواسع العريض ، الذى يعترف إمبسون نفسه بأنه قد يبدو «فضفاضاً على نحو غير معقول» فى بعض الأحيان ، يدخل الرجل فى مناقشة أوجه النظر ، تحت سبعة تصنيفات تتباين من حيث التعقيد ومن حيث العمق أيضاً فى أعمال المبدعين التى من قبيل مسرحيات شكسبير ، وشعر شوسر Chaucer ، ودون Donne ، ومارفيل ، وبوب ، ووردزورث ، وهوبكنز ، وتى. إس. إليوت .

والاستقصاءات التى يقوم بها إمبسون فى هذا الكتاب تهدى القارئ ، لا إلى مزيد من الفهم لشعراء أو قصائد بعينها ، وإنما إلى الإمساك باللغة الإنجليزية نفسها ، وتعميق ذلك الذى تنطوى عليه عملية الإبداع .